LE

GALLERIE

NAZIONALI

ITALIANE

NOTIZIE E DOCVMENTI

ANNO III.

ROMA
PER CVRA DEL MINISTERO DELLA PVBBLICA ISTRVZIONE
M . DCCC . LXXXXVII

INDICI

I.

LE GALLERIE ITALIANE (1° luglio 1895 - 1° luglio 1896):

II.

TAVOLE.

Museo nazionale di Ravenna.

Galleria nazionale in Roma.

Museo del Duomo di Ravenna.

Museo archeologico di Cividale.

Museo civico di Modena.

Gabinetto nazionale delle stampe in Roma.

LE GALLERIE ITALIANE

(1° luglio 1895 – 1° luglio 1896)

I.

LA REGIA PINACOTECA DI TORINO.

Fra pochi mesi, se non interverrà qualche imprevedibile ostacolo, sarà finalmente compiuto il riordinamento, da me intrapreso or sono parecchi anni, della regia Pinacoteca di Torino.

Non parrà dunque inopportuno ch'io qui ricordi rapidamente la storia del progressivo sviluppo di questa importante quadreria, ed esponga i criteri che mi servirono e mi serviranno di norma nell'adattamento dei locali e nella nuova classificazione da darsi ai dipinti.

La Pinacoteca torinese, come pubblico istituto, non ha origine molto antica, datando essa soltanto dall'anno 1832, in cui Carlo Alberto re di Sardegna si determinò a spogliare i suoi palazzi delle più eccellenti pitture affinchè queste, collocate in luogo più accessibile al pubblico, servissero a diletto ed ammaestramento del suo popolo e dei forestieri; ma come raccolta privata dei sovrani di Savoia risale almeno alla seconda metà del secolo XV.

Ed anche prima di quell'epoca parecchi conti e duchi sabaudi si erano mostrati così zelanti amatori delle arti, e specialmente della pittura, ch'è ragionevole il supporre che nei loro castelli vi fosse buon numero di scelte tavole. Basterà ricordare che un fiorentino, per nome Giorgio Dell'Aquila, stette dal 1314 al 1348 presso la corte dei nostri principi con la carica, come si esprime la patente di nomina, di « pictor et operarius noster de arte sua pictatoria », e che un Gregorio Bono da Venezia servì quale « pictor domesticus » il duca Amedeo VIII dal 1413 sino almeno al 1434. Ma stante la scarsezza e l'incertezza delle notizie speciali ed esplicite, ci contenteremo di prender le mosse dagli anni 1497 e 1498, data degl'*Inventari dei castelli di Ciamberì, di Torino e di Ponte d'Ain,*

redatti in occasione della morte del duca Filippo II (pubblicati da Pietro Vayra nel tomo XXII della *Miscellanea di storia italiana*).

In questi inventari, che ci fanno conoscere la splendidezza della suppellettile dei duchi di Savoia nelle tre loro principali residenze, oltre a numerosi codici miniati, preziose tappezzerie istoriate, squisiti lavori di orificeria, arredi e mobili di ricca fattura, troviamo pure descritti alcuni quadri. Sebbene nessuno di questi sia identificabile con quelli oggidì esistenti nella nostra Pinacoteca, non sarà senza interesse il citarne alcuni:

« Ung grant tableau de Nostre Dame painct d'or, armoyé des armes de Savoye et dame Yolant. — Un aultre tableau a douze quarres en rondeur, painct des deux coustés armoyé des armes de Chippre. — Ung tableau painct a la semblance Nostre Seigneur tenant une pomme en sa main. — Ung tableau de musque qui a les armes de Ferraire et de l'autre une aigle paincte ».

Se Filiberto II, detto il Bello, figlio e successore di Filippo II, non fosse morto in età di soli 24 anni (1504), non sarebbe forse mancato al Piemonte un mecenate, come n'ebbero tutte le altre famiglie principesche italiane durante il periodo avventurato del Rinascimento. Ciò che apre l'adito a siffatta ipotesi si è, più che altro, il grande ascendente che aveva su Filiberto la sua consorte Margherita d'Austria, nota fautrice delle arti belle, e quella stessa che fece poi innalzare a memoria del defunto marito il magnifico tempio di Brou nella Bressa.

Carlo III, detto il Buono, ma che a miglior ragione meriterebbe l'appellativo di bonario, fu duca dal 1504 al 1553. Queste date, entro le quali è compresa una parte di quella che suolsi chiamare l'età d'oro delle arti, lascerebbero supporre che, se non per gusto innato, almeno per fasto o mire politiche o sentimento d'imitazione, egli abbia favorito le arti ne' suoi dominî o legato il suo nome a qualche solenne opera artistica. Ebbene, chi lo crederebbe? Carlo III, al quale pure non facevano difetto l'intelligenza e l'istruzione letteraria, e che contò, fra i suoi sudditi, artisti quali Ludovico Brea, il Sodoma, il Gandolfino, Defendente de' Ferrari, i Giovenoni, gli Oldoni, i Lanini, ecc., solo fra i principi e signori italiani passò in mezzo al clamoroso trionfo del Rinascimento senza mostrar di accorgersene. Durante un mezzo secolo di regno due sole volte, per quanto io sappia, commise lavori a pittori: la prima volta nel 1544, incaricando Eusebio Oldoni, Bernardino Lanino e Girolamo Giovenone di « depingere seu depingi facere » sulle porte delle città e castelli del Piemonte le sue armi state cancellate durante la guerra; e la seconda volta, nel 1551, facendo ornare da Giovanni Battista Giovenone un albero genealogico della Casa di Savoia per il modico prezzo di due scudi! La storia dell'arte dovrebbe, a ragione, mostrarsi severa con Carlo III, se a giustificazione

di lui non si potessero addurre le condizioni miserande del Piemonte, diventato il campo abituale di battaglia tra Francesi, Svizzeri ed Imperiali, e l'essere stato tolto a questo inetto sovrano quasi tutto il fiorente Stato ereditato dagli avi.

Il figlio unico di Carlo III, il grande Emanuele Filiberto (nato nel 1528, morto nel 1580), bella figura di principe e di guerriero, risollevò il paese dall'abisso di miseria e d'ignoranza in cui era caduto, facendovi prosperare la buona amministrazione, l'agricoltura, le scienze, le lettere. Nè fu trascurata l'arte. Ma fu un'arte nuova, un prodotto fittizio, un'importazione da altre contrade, non già l'antica arte locale, che al cessare d'un lungo e rigido inverno rifiorisse, trasformata. Questa, così rigogliosa e feconda nei primi decennii del secolo, col prolungarsi di quel terribile periodo di occupazione straniera e di mille altre calamità, aveva finito per intisichire e poi spegnersi affatto. Alla restaurazione della monarchia sabauda troviamo bensì ancora in Vercelli alcuni pittori di bel nome; ma erano artisti esauriti, non d'altro ormai capaci che di ripetere a sazietà formule che avevano già fatto il loro tempo.

Emanuele Filiberto tenne ai suoi stipendii il ferrarese Giacomo Vighi, detto l'Argenta, buon pittore ritrattista, e lo mandò in Francia, in Boemia ed in Sassonia per eseguire i ritratti di parecchi principi e farvi acquisto di quadri. Quando non gli bastarono gli artisti stabiliti nel suo Stato, diede prova di buon accorgimento rivolgendosi a Venezia, che, nel decadimento generale delle scuole italiane, sola sosteneva con decoro l'antica reputazione; e lavorarono per lui Giacomo Bassano e Palma il giovane. La sua consorte, Margherita di Francia (morta nel 1574), fece anche lei dipingere in Venezia da Paris Bordone « un bellissimo quadro d'una Venere con Cupido che dormono custoditi da un servo, tanto ben fatti che non si possono lodare abbastanza » (VASARI, *Vite*, VII, 466).

Carlo Emanuele I (nato nel 1562, duca nel 1580, morto nel 1630), fu inferiore al padre per sodezza di carattere e prudenza politica, uguale per altezza d'ingegno e valor militare, maggiore per cultura letteraria e vivo amore alle arti. Egli si può dire il primo principe di Savoia che abbia formato una vera e propria quadreria. Alla morte del padre i quadri della collezione ducale non oltrepassavano forse i duecento; sotto Carlo Emanuele, nonostante le dissestate finanze e le continue nè sempre fortunate guerre, non tardarono a superare il migliaio, e vi abbondavano le opere di gran pregio. Per accogliere in degna mostra non solo la parte più scelta di questi suoi quadri, ma anche le statue antiche, i manoscritti ed i libri più rari e le tante altre sue cose preziose, Carlo Emanuele fece costruire in Torino una lunga ed ampia galleria che congiungeva l'antico Palazzo Ducale con il Castello, e fecela splendidamente ornare di pitture

da Federico Zuccaro (il quale stette appositamente in Torino dall'estate del 1605 all'autuno del 1607) e da molti altri artisti chiamati da ogni parte d'Italia ed anche da fuori. La nuova Galleria del duca di Savoia divenne presto famosa, e tutti i viaggiatori che la videro ne parlano come d'una meraviglia. Aquilino Coppino, che la visitò nel 1609, lasciò scritto in una delle sue *Epistolae* (Milano, 1613): « Quidquid eccelluit inter doctos, quidquid inter pictores et statuarios, id omne uno illo loco videtur esse conclusum ».

Fra i pittori che operarono alla corte di Carlo Emanuele I nomineremo il fiammingo Giovanni Carraca, il faentino Alessandro Ardenti, il ligure Sinibaldo Scorza, il Moncalvo, Porbus il giovane, il Figino, il francese Fréminet, Antonio Tempesta, Giulio Cesare e Camillo Procaccini, il Nuvolone, il Morazzone.

Ma la maggior parte delle tele onde in quel tempo s'accrebbe la raccolta ducale era bensì opera di artisti contemporanei, ma stabiliti fuori degli Stati di Savoia. Alcune fra le migliori furon fatte per commissione diretta del duca; tali le seguenti, che ancora oggi si conservano nella regia Pinacoteca: la *Fucina di Vulcano,* di Giacomo Bassano (n. 167); La *Regina di Saba* ed il *Mosè salvato dal Nilo,* di Paolo Veronese (numeri 157 e 182); l'*Annunziata,* del Gentileschi (n. 244). A questo proposito è da osservarsi come Carlo Emanuele I scegliesse volentieri per suoi ambasciatori a Roma ed in altri centri artistici persone che, oltre all'essere avveduti diplomatici, fossero esperti conoscitori di pitture, come l'abate Alessandro Scaglia ed il conte Ludovico d'Aglié.

Nè soltanto le opere di pittori contemporanei, ma anche quelle dei migliori fra gli antichi maestri d'ogni nazione furono avidamente ricercate ed a caro prezzo acquistate da questo intelligente principe. A tal numero appartengono venticinque quadri, che nel 1583 egli comperò in Roma per mezzo del suo agente Orazio Muti, il cui elenco fu pubblicato da Antonio Manno negli *Atti della Società d'archeologia e belle arti,* t. II, pag 223; e quelli che nel 1607 gli vendette il comasco Gaspare Mola, scultore in bronzo, nella lista dei quali (pubblicata da Angelo Angelucci a pag. 40 del t. II degli anzidetti *Atti*) troviamo le quattro tavole di Andrea Schiavone, che fanno ancor parte della regia Pinacoteca.

Anche al duca Vittorio Amedeo I (1630-1637) le imprese militari non lasciarono grande agio di dar prova del suo gusto per le arti coll'arricchire di altri buoni elementi la ereditata collezione di quadri. Egli ebbe per pittori aulici e creò cavalieri Isidoro Bianchi, da Campione, e Francesco Cairo, da Varese. Verso la fine del 1635 gli fu mandato in dono da Carlo I re d'Inghilterra, suo cognato, il quadro di Van Dyck, ove son rappresentati i tre primi figli d'esso re (n. 338), una delle pitture più belle che mano d'uomo abbia mai eseguito.

Datano dal suo regno due preziosi inventari, nei quali si trovano registrate tutte o quasi tutte le pitture della Galleria palatina. Il più antico è del 1° settembre 1631, e fu stampato da Giuseppe Campori nella sua *Raccolta di cataloghi* (Modena, 1870, pag. 73-104) col corredo di dotte ma non sempre esatte annotazioni dell'Angelucci. Sebbene non se ne conosca l'autore, si può supporre che sia stato redatto da uno dei pittori di corte di quel tempo, probabilmente da Giulio Maino o da Pellegrino Broccardo.

Chiunque sia stato il compilatore, appare evidente l'insufficienza delle sue cognizioni. Ora, il duca Vittorio Amedeo I, in ciò precorrendo i suoi tempi, desiderava avere un catalogo in cui le dichiarazioni relative alla paternità, all'originalità, al valore artistico ed allo stato di conservazione dei singoli quadri fossero espresse da persona che avesse fatto uno studio speciale delle varie scuole e delle varie epoche della pittura; insomma, per dirla alla moderna, un catalogo fatto con critica. Si rivolse perciò al conte Ludovico d'Aglié, suo ambasciatore a Roma, e questi, nell'aprile del 1635, gli propose il pittore romano ed accademico di San Luca, Antonio della Corgna, « intendente della bontà de' quadri e della diversità delle mani,... unico in questo mestiero et in imitar l'antico », avvertendolo però che « il suo sapere è più nel giudicare che nell'operare di propria mano ». Il duca, lieto d'aver trovato quel che andava cercando, assentì premurosamente, e così, poco tempo dopo, il Della Corgna, il quale appunto allora aveva terminato l'estimo delle pitture e sculture del cardinal Ludovisi e del maresciallo di Créqui, ambasciatore di Francia, venne in Piemonte, vi eseguì quanto si desiderava da lui, ed il 4 di luglio era già di ritorno a Roma, « tutto soprafatto », scriveva il d'Aglié al suo signore, « della copia dei regali dei quali l'ha degnato Vostra Altezza Reale ». Questi regali erano, oltre a 460 lire per le spese del viaggio, una ricca collana d'oro, 1163 lire in numerario ed alcuni quadri, fra cui uno di Gaudenzio Ferrari.

Il suo inventario, fatto con singolar perizia e grande sincerità, e con intendimenti quasi direi scientifici, ha un'importanza grandissima, sia perchè ci fornisce una viva immagine della collezione artistica che abbelliva il palazzo ed i castelli del duca di Savoia nella prima metà del Seicento, e persino della distribuzione che vi avevano i quadri, sia perchè ancora oggidì può esser di pratica utilità per correggere oppure confermare l'attribuzione di alcuni quadri della regia Pinacoteca, specialmente se si tratta di autori che hanno operato in Torino od in Roma in anni di poco anteriori al 1635. Malgrado questi pregi, non sembra ch'esso abbia servito di base agl'inventari posteriori, e se n'era perduta ogni traccia, quando, or son pochi anni, venne casualmente ritrovato in Firenze ed acquistato

dalla Biblioteca del re in Torino, presso la quale ora si conserva. Parendomi degno di essere pubblicato, ho pensato d'inserirlo in calce a queste pagine.

Venuto improvvisamente a mancare nel 1637 Vittorio Amedeo I, gli succedette Francesco Giacinto, fanciullo di cinque anni; e morto anch'esso in capo a qualche mese, lo scettro passò nelle mani di un altro fanciullo, Carlo Emanuele II. Le guerre civili occasionate dalla reggenza dello Stato-contesa fra la madre e gli zii del sovrano infante, fecero sì che per più anni le arti furono novamente neglette in Piemonte. Tranquillatesi alfine le cose e cessata la minorità di Carlo Emanuele II, questo principe pro, digo e fastoso s'applicò tutto ad elevare un gran numero di edifizi, di cui i principali furono il nuovo Palazzo Reale di Torino ed il Castello della Veneria. Ma quando quelle immense fabbriche furon condotte a termine, e si trattò di decorarle con freschi e quadri, il duca, quasi presago della sua morte non lontana, fu invaso da una fretta immoderata, che riuscì a tutto detrimento della scelta. A dozzine, a centinaia comperava egli quadri per l'intermezzo di appositi agenti, ma poco gli premevano i soggetti rappresentati, meno ancora lo stile ed il carattere della pittura. « Voglio havere — scriveva egli di proprio pugno al suo residente in Roma — voglio havere delli quadri di prospettive, paesi, frutti, battaglie, marine, bambocci, faccie di belle donne...; ma non voglio spender più di tre in quattro doppie il pezzo ». Un'altra volta ordina che gli si provveda un certo numero di quadri « ancor che sieno copie ». Di tutti i pittori — una vera legione — ch'egli nei suoi Stati teneva occupati a tappezzargli di quadri le muraglie delle nuove costruzioni, non un solo era veramente artista di grido, se si toglie il fiammingo Giovanni Miel, ch'ei fece venire da Roma nel 1658, e che morì in Torino nel 1664. Ma anche per ciò che concerne il Miel non si può dire che Carlo Emanuele II abbia avuto la mano fortunata, avendo egli scelto un pittore di bambocciate per impiegarlo poi nella pittura di soggetti allegorici, mitologici e storici, con figure in grandezza naturale.

I cortoneschi, allora numerosi ed in voga, dovevano essere i suoi preferiti. Nondimeno qualche rara volta mostrò un gusto diverso, come quando, nel 1672, pagò lire 1640 all'auditore Quadro « per il prezzo di quarant'uno pezzo de' quadri d'Anversa sovra il bosco ».

Quanto poco questo principe fosse esigente circa il pregio pittorico, lo prova il fatto che su parecchie migliaia di dipinti da lui ordinati o comperati, nemmeno una mezza dozzina potè poi trovare ospitalità nella regia Pinacoteca.

Morto Carlo Emanuele II nel 1675, gli succedette, in età d'anni nove, l'unico figlio Vittorio Amedeo II, che regnò cinquantacinqu'anni, e visse

Neg. Anderson. *Fototip. Danesi - Roma*

R. PINACOTECA DI TORINO

DEFENDENTE FERRARI TRITTICO

ancor due anni dopo d'aver abdicato. Per quanto riflette le arti, questo sovrano dev'essere considerato in due distinti periodi: quello anteriore e quello posteriore alla sua proclamazione a re di Sicilia nel 1712.

Durante il primo periodo egli fu talmente assorto dalle imprese di guerra e dai maneggi diplomatici, che necessariamente dovette trascurare le arti. L'avvenimento più importante, dal punto di vista che c'interessa, è l'aver egli fatto venir da Roma nel 1688 e nominato suo primo pittore il tedesco Daniele Seiter, artista dal pennello pesante e dal colorito senza vigore.

Non molti nè guari notevoli furono gli acquisti da lui fatti. Nondimeno nel 1692 egli potè, senza disturbo nè spesa, arricchire la collezione ducale di numerosi e pregevoli quadri pervenutigli, per via di eredità, dalla zia Ludovica di Savoia, vedova del principe Maurizio, pur di Savoia. Erano stati essi, per la maggior parte, raccolti dal detto principe Maurizio (nato nel 1593, morto nel 1657) durante i due soggiorni ch'egli, in quel tempo cardinale-chierico, aveva fatto, tra il 1621 ed il 1638, in Roma, dove lasciò gran nome di munifico protettore degli artisti e dei letterati. Ne formavano il più bell'ornamento i famosi *Quattro elementi* che l'Albani aveva dipinto espressamente per il cardinale di Savoia.

Vittorio Amedeo II potrebbe dunque passare quasi per un principe poco o punto sensibile alle manifestazioni del bello, se nell'ultima parte del suo regno — soddisfatte con l'ottenimento della corona reale le secolari aspirazioni della sua Casa, ampliato il dominio, e sotto la sua oculata amministrazione fattosi il paese prospero e ricco — egli non avesse preso una splendida rivincita.

Nel 1713, in un viaggio da lui fatto al suo nuovo Regno di Sicilia, vi conobbe il celebre architetto Filippo Juvara, messinese, e subito lo prese al suo servizio, incaricandolo di edificargli il tempio di Superga e molte altre fabbriche. Da quel punto data per il Piemonte un nuovo e ben indirizzato movimento artistico, del quale il Juvara fu ispiratore e consigliere. Nulla più s'intraprendeva in qualsiasi ramo dell'arte senza la preventiva approvazione dell'architetto siciliano, e questi, essendo in relazione con tutti i migliori artisti del tempo, segnalava al re quelli a cui conveniva rivolgersi nei singoli casi, e, senza troppo legarli, ne facilitava il cómpito con giudiziose istruzioni e disegni sommarii. In tal modo si ebbero eccellenti opere dal vecchio ma ancor vigoroso Solimene (presentemente nella regia Pinacoteca), dal Trevisani, al quale, con buon criterio, fu anche affidata l'istruzione del torinese Claudio Beaumont, dal prospettico Pannini, da Bastiano Ricci, dagli scultori Cametti e Cornacchini, ecc.

Nel 1720 Vittorio Amedeo II dovette scambiare il Regno di Sicilia con quello di Sardegna, ma il Juvara continuò a stare al suo servizio.

Il saggio e valoroso re Carlo Emanuele III, salito al trono nel 1730, imitò l'esempio del padre nel lasciarsi dirigere in materia d'arti dall'illustre Juvara; ma dopo la morte di costui, avvenuta nel 1735, ancor che privo di consiglieri, seppe mostrare molta attività ed un gusto sicuro nel provvedersi d'opere di pittura e di scultura.

La quadreria ducale aveva subìto gravi iatture sotto i due ultimi regni. Alcuni quadri preziosi scomparvero durante gli sconvolgimenti della reggenza di Madama Cristina; ad esempio, in un ordine sovrano del 1° gennaio 1647 si promette un premio a chi denuncierà i ladri di « quattro quadri di mano di Raphaele d'Urbino, stati rubbati nella picciola Galleria del Palazzo Reale ». Nel 1659 la famosa Galleria costrutta da Carlo Emanuele I venne, in gran parte, rovinata da un incendio. Questo infelice evento, sul quale mancano i particolari, spiega la scomparsa di tante insigni pitture descritte nel catalogo del Della Corgna come esistenti in quell'edifizio. Lo stesso catalogo enumera anche la miglior parte dei quadri, quasi tutti ritratti di principi e principesse, conservati un tempo nel castello ducale di Rivoli. Di un solo di essi sappiamo dar contezza, ed è il ritratto di Carlo I re d'Inghilterra, dipinto da Mytens (ora nella regia Pinacoteca, sotto il n. 415). Tutti gli altri furono presumibilmente preda delle fiamme appiccate nel 1691 a quel castello dalle truppe francesi comandate dal maresciallo Catinat. Quanto ai quadri, pure menzionati nel detto catalogo, ch'erano a Mirafiori, non è maraviglia se essi, come pare, andarono perduti per l'ostinata trascuranza in cui da Carlo Emanuele I in poi i duchi di Savoia tennero quella un dì magnifica villa, la quale finì, nel secolo XVIII, coll'esser portata via dalle piene del Sangone.

Non è poi da omettersi che Vittorio Amedeo II fece dono al celebre duca di Marlborough di ben nove quadri di Tiziano (periti nel 1861 nell'incendio di Blenheim-Palace).

Volendo dare alla collezione il primitivo suo lustro, Carlo Emanuele III diedesi a fare acquisti complessivi di quadri, ed in ciò fu mirabilmente fortunato.

Nel 1737, per mezzo del suo primo pittore Beaumont, comperò in Venezia, da un certo Bodissoni, un gruppo di dipinti, dei quali non si conosce il numero preciso nè si possiede l'elenco. Fu tuttavia possibile identificarne alcuni, per un biglietto che hanno a tergo con la seguente iscrizione: « addì 15 febraro 1734 fu da me Giuseppe Mazzoni Notaro Veneziano improntato il presente mio sigillo notarile et altro mio sigillo particolare ». Son essi i seguenti: N. 419, *Sonatrice di flauto*, già attribuito a Van Ostade e poscia a Brouwer. — N. 434, *Sonatore di ghironda*, di Teniers. — N. 424, *Spiaggia di mare*, di Van der Poel. — N. 390, *Spiaggia di mare*, dello stesso. — N. 382, *Ritratto di rabbino*,

già attribuito a Rembrandt. — N. 340, *L'apoteosi di Enrico IV*, bozzetto di Rubens. — N. 404, *Casolari*, di Gaspare de Witte. — N. 315 e 324, *Ritratti creduti di Lutero e di sua moglie*, altra volta attribuiti ad Holbein.

Di molto maggior entità fu l'acquisto della raccolta del principe Eugenio di Savoia. Quest'uomo illustre, alla fama di primo guerriero del suo tempo, acquistatasi con tante segnalate vittorie al servizio dell'Impero, congiunse quella di uno dei più insigni amatori d'arte, impiegando parte delle sue immense ricchezze in elevare grandiosi palazzi (uno dei quali è il Belvedere, dove aveva sede il Museo imperiale di Vienna), e in formare una scelta biblioteca, la più ricca collezione d'incisioni che sino allora si fosse veduta, ed una quadreria che poteva noverarsi fra le più belle che esistessero al mondo. Venuto egli a morte nel 1736, ne raccolse l'eredità la principessa Vittoria di Carignano, alla quale, sebbene già in età di cinquantatrè anni, la corte imperiale, a forza d'intrighi, impose di sposare, nel 1738, il principe Giuseppe di Sassonia-Hildburghausen, che in breve tempo, con le sue dissipazioni, la ridusse ad una relativa povertà.

Il conte di Canale, ambasciatore di Sardegna a Vienna, nel giugno del 1737 annunziò al marchese d'Ormea, noto primo ministro di Carlo Emanuele III, che la principessa Vittoria cercava vendere i quadri ereditati, e l'Ormea, parlatone al re suo signore, lo trovò ben disposto alla compera. Le trattative furon lunghe e laboriose, tanto più che eranvi parecchi concorrenti a quel ghiotto boccone, fra gli altri il cavaliere di Brühl, che trattava per Augusto III re di Polonia, ed il generale Luca Pallavicini. Più volte minacciarono d'andar rotte, ma furon sempre destramente riprese, e finalmente conchiuse il 21 aprile 1741 alle seguenti condizioni: 1° la principessa Vittoria vendeva al re di Sardegna i quadri della collezione del principe Eugenio, con le loro cornici dorate, per il prezzo di 90 mila lire di Piemonte, delle quali la venditrice non potrebbe disporre altrimenti che per atto di ultima volontà; 2° il re, in attesa di pagarle detta somma, passerebbe alla principessa l'annuo interesse di lire 5000; 3° inoltre le pagherebbe in contanti la somma di mille ducati per i dieci buadri delle battaglie del principe Eugenio dipinti da Huchtenburg, che la principessa Vittoria aveva mandato al re di Sardegna sin dal 1737.

A parte queste dieci battaglie, i quadri che formarono oggetto del contratto erano descritti in un catalogo stampato a Vienna da Brissan e portante il titolo: *Catalogue des tableaux trouvés dans l'hoirie de S. A. S. le grand Prince Eugène de Savoie.* Di tale catalogo non fu sinora possibile trovare un solo esemplare nè in Piemonte, nè in Austria; ma fortunatamente ancor nel secolo XVIII G. von Retzen ne pubblicò una traduzione tedesca in *Meusel's Miscellaneen artistischen Inhalts* (Erfurth, 1783).

Se ne trova poi una traduzione italiana, fatta d'appresso quella tedesca, nella mia monografia *Sull'acquisto della quadreria del principe Eugenio di Savoia* (in *Miscellanea di storia italiana*, Torino, 1886, tomo XXV, pag. 161), nella quale monografia è pure inserto il carteggio che a proposito di questo acquisto ebbe luogo tra il conte di Canale ed il marchese d'Ormea.

In esso catalogo, ch'è fatto con serietà di attribuzioni non comune a quei tempi, sono registrati 178 quadri, ma alcuni pochi, forse quattro o sei, erano già stati donati o venduti alla spicciolata dalla principessa. Vi si notano, fra gl'italiani, uno di Tiziano, uno o due di Correggio, uno del Palma, molti del Reni e dell'Albani; e fra gli oltramontani, che costituivano la maggior ricchezza, due di Rembrandt, uno di Potter, quattro di Both, uno di Brouwer, molti di Brueghel, di Wouwermans, di Teniers, di Saftleven e di Griffier, otto di Dov (fra cui *La donna idropica*), due di Holbein, quattro degli Heem, uno di Luca di Leida, uno di Rubens, quattro di Van Mieris, tre di Van der Werff.

I quadri giunsero a Torino alla metà d'agosto, accompagnati nel viaggio da un riputato ristauratore di dipinti per nome Giovanni Adamo Wehrlin, nativo di Norimberga, il quale rimase poi in Piemonte, ove fu stipendiato quale conservatore e ristauratore delle regie Gallerie.

L'anno seguente la principessa Vittoria, trovandosi senz'alcuno che la proteggesse contro i mali trattamenti del marito, prese la determinazione — che però mise ad effetto soltanto qualche anno più tardi — di stabilirsi a Torino, e per render favorevole a tale progetto il re di Sardegna gli mandò in omaggio il famoso ritratto equestre del principe Tommaso di Carignano, di mano di Van Dyck.

Nel contratto di compera dei quadri appartenenti al principe Eugenio vedemmo comprese le cornici. Queste ricche e belle cornici, sebbene differiscano le une dalle altre nei particolari dell'ornamentazione, sono tutte lavorate, come dicesi, sullo stesso motivo, e portano ripetuta, in forma, se vuolsi, un po' fantastica, l'iniziale del nome *Eugenio*. Ma per la confusione prodotta dalle disgraziate vicende della Galleria dei re di Sardegna durante il periodo dell'occupazione francese in Piemonte, presentemente nella regia Pinacoteca non tutti i quadri venduti dalla principessa Vittoria hanno conservato la loro antica cornice, e viceversa vi si vedono dipinti acquistati posteriormente, che sono acchiusi entro cornici della raccolta del principe Eugenio.

Il ramo cadetto della famiglia di Savoia diede nel secolo XVIII, oltre al principe Eugenio, un altro gran raccoglitore di classici dipinti nella persona del principe Vittorio Amedeo di Carignano (nato in Torino nel 1690, stabilitosi in Francia nel 1718, morto a Parigi nel 1741). La sua rinoma-

tissima galleria fu venduta agl' incanti in Parigi pochi mesi dopo la sua morte, ma dal catalogo che di essa fu stampato in quella circostanza si ricava che neppur uno dei quadri in esso indicati si trova ora presso la regia Pinacoteca di Torino.

Carlo Emanuele III non si compiaceva esclusivamente della pittura dei secoli anteriori, anzi fece moltissime ordinazioni di lavori ad artisti suoi contemporanei, avendo in ciò sempre riguardo alla specialità di ciascuno. Inoltre mandò e trattenne a sue spese in Roma, in Venezia, in Parigi, vari giovani artisti suoi sudditi, alcuni dei quali, col tempo, diventarono celebri anche fuori della loro patria.

Questo sovrano, così benemerito delle arti, si lasciò però indurre a commettere un atto che, se potrà forse valergli gli elogi di certi moralisti di mente angusta, non può a meno di essere severamente biasimato da tutti coloro che hanno il culto dell'arte. Ad istigazione del canonico Giovanni Pietro Costa, suo confessore, fece ardere ben trentotto quadri antichi, che quel religioso gli aveva insinuato esser lascivi, perchè contenevano figure nude. L'elenco delle pitture così irreparabilmente distrutte per un ignorante fanatismo fu pubblicato da Roberto d'Azeglio a pag. 135 del tomo I dei suoi *Studi sull'arte del disegno:* ve n'erano di Michelangelo e di Paolo Veronese, e nella sesta pittura menzionata sembra potersi ravvisare la *Venere* dipinta da Paris Bordone per la duchessa Margherita.

Vittorio Amedeo III (regnò dal 1773 al 1796) fu, non meno del suo predecessore e padre, caldo amatore e fine conoscitore delle arti belle; ma forse perchè trovò le sedi reali già sufficientemente guernite di quadri antichi, egli preferì rivolgere i suoi favori alla pittura contemporanea. Diede valido incremento all' istruzione artistica nei suoi Stati, instituendo in Torino un'Accademia di pittura e scultura, e chiamandovi eccellenti professori ad insegnarvi.

La Galleria di quadri dei re di Sardegna nella seconda metà del secolo XVIII era riputata una delle prime d'Europa, e dell'ammirazione che destava fanno testimonianza le memorie di alcuni colti viaggiatori. Mi limiterò a qui riferire le parole del padre Luigi Lanzi, autore della classica *Storia della pittura italiana,* il quale la visitò verso il 1790: « Vi sono opere del Bellini, dell' Holbein, de' Bassani; le due grandi storie di Paolo commessegli dal duca Carlo e riferite dal Ridolfi, vari quadri de' Carracci e de' loro migliori allievi, fra' quali i *Quattro elementi* dell'Albani, cosa stupenda; senza dire del Moncalvo e del Gentileschi vivuti qualche tempo in quella città, e di altri buoni italiani di simil rango; e senza rammemorare i migliori fiamminghi, alcuni dei quali stettero lungamente in Torino. Quindi in questo genere di pitture la real Casa di Savoia avanza in Italia ciascun'altra in particolare, anzi più altre prese insieme ».

Della collezione sabauda, qual'era verso la metà del secolo XVIII, esistono due cataloghi manoscritti: l'uno fu redatto dal già nominato restauratore Wehrlin, e l'altro, anonimo ma con la data 1754, sembra esser dovuto al Beaumont, primo pittore di corte.

Ma già s'avvicinava il nembo di quella Rivoluzione che mutò la faccia dell'Europa. I Francesi, dopo aver tolto a Vittorio Amedeo III Nizza e Savoia, si fecero cedere dal successore di lui, il debole Carlo Emanuele IV, tutte le piazze militari, e poco dopo gl'imposero di rinunziare alla sovranità del Piemonte e d'esulare. A ricever l'atto d'abdicazione fu mandato il generale Clausel (8 dicembre 1798), il quale ritornò non solo con l'atto firmato, ma anche col celeberrimo quadro di Gerardo Dov, rappresentante *La donna idropica*, giudicato — secondo i concetti di valutazione artistica d'allora, assai differenti da quelli odierni — il gioiello più prezioso della galleria del re di Sardegna. Il Clausel, con lettera del 21 frimaio, anno VIII, annunziò al Direttorio di far omaggio alla nazione francese di quel dipinto, donatogli da Carlo Emanuele IV al momento della sua abdicazione, in testimonianza della delicatezza e della cortesia che egli, il Clausel, aveva dimostrate in quella difficile missione. Ma v'ha un'altra versione affatto differente. Roberto d'Azeglio (*Studi sulle arti del disegno*, I, 85) scrive — sull'autorità del marchese di San Marzano, ministro della guerra, il quale era presente all'atto di abdicazione — che non solo è falso che Carlo Emanuele IV abbia donato quel dipinto a Clausel, ma che anzi questo principe, udita l'imperiosa richiesta che ne faceva il generale francese, vivamente indignato, gli rispose che, ridotto qual era in forza dei suoi nemici, più di nulla era padrone, ma che non avrebbe mai assentito a tanto spogliamento.

I Francesi, rimasti padroni di Torino, vi stabilirono un Governo provvisorio e nominarono una Commissione detta delle arti, incaricata di scegliere nel Palazzo ex-reale i quadri di maggior pregio per arricchirne il Museo di Parigi, e composta dell'architetto francese Legrand, dei pittori Pécheux padre e figlio, Berger e Revelli, dello scultore Filippo Collini e dell'incisore Porporati.

Dei quadri scelti dalla detta Commissione (30 germinale, anno VII, cioè 19 aprile 1799) furon fatte a breve distanza di tempo due spedizioni. Ecco l'elenco della prima spedizione: « *Les quatre éléments*, peints par Albani. — *Le repos en Egypte, ou l'Enfant Jésus servi par les anges*, par le même. — *Adam et Eve*, par le même. — *Un tableau de fleurs*, par Mignon. — *Erasme*, par Holbein. — *Une tête de vieillard*, par Gérard Dou. — *Une femme*, par le même. — *La mort d'Abel*, par Van der Werff. — *La nymphe Oenone et Paris*, par le même. — *Luther et sa femme*, par Holbein. — Deux petits Breughel. — Un autre plus grand, par le même. —

Un tableau d'*animaux,* par Paul Potter. — *Une bataille,* par Wouwermans. — *Une tête de vieillard,* par Rembrandt. — Un petit Teniers. — Petit tableaux de *légumes et différents accessoires* ».

Nella seconda spedizione eranvi: « *Le satyre Marsias écorché par Apollon,* par Guide. — *Une Conception* (par le Nuvolone?). — *Sainte Marguerite,* de Nicolas Poussin. — *Le Christ porté au tombeau,* par Bramante. — *Une bataille,* par Bourguignon. — *Le portrait de Charles I,* par Mytens. — *Les enfants de Charles I,* par Van Dyck. — *Saint Jean,* par Guide. — *Vue de la darse de Naples,* par Van Witel. — *Une pêche,* par Horemans, peintre hollandais. — Deux tableaux, l'un représentant *un marché de cheveaux* et l'autre *une bataille,* par Wouwermans. — Une petite *tempête,* par Vandervell (*sic*). — Deux tableaux de *fleurs et de fruits,* l'un de Mignon, l'autre de Vanderheem. — Petit *tableau allégorique,* par Van Dyck. — Quatre *paysages,* par Griffier. — *L'Annonciation,* per Gentileschi. — *Une procession,* par Breughel. — Dix *batailles du temps du Prince Eugène,* par un peintre flamand. — Deux tableaux carrés-longs, de Poussin. — *Le martyre de Saint André,* par Valentin. — *La tour de Babel* (par Breughel?). — Un tableau de dévotion très-ancien. — Deux petits Myeris ».

In una delle sovrariportate liste fu omesso, o per dimenticanza o per equivoco, un *Adamo ed Eva* di Guido Reni.

Questi quadri arrivarono a Parigi il 27 luglio 1799, e furono tosto esposti al Museo del Louvre. Se ne trova l'indicazione nel catalogo intitolato: *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie, troisième partie.* Però alcuni pochi furono esposti più tardi, come risulta da un'altra *Notice* dell'anno XI.

In quei giorni il Palazzo di Torino fu dalle autorità francesi vandalicamente spogliato di molte altre cose, come ori, argenti, pietre preziose, mobili, armi, statue, stampe e manoscritti; ma di ciò non farò parola, volendo limitarmi a ciò che si riferisce ai quadri.

Se l'esportazione dei menzionati dipinti fu un atto di prepotenza e d'ingiustizia, fu almeno fatta con una certa apparenza di legalità, e andò a vantaggio di un pubblico Museo. Ma che dire di quei generali e commissari repubblicani i quali si fecero forzatamente consegnare quadri ed altri oggetti che ritennero poi per conto proprio, e considerarono come loro proprietà?

Il primo a dar sì brutto esempio fu il generale Fiorella, che nei giorni 8, 10 e 20 maggio s'appropriò i seguenti quadri:

« *Une nourrice avec deux petits enfants,* de l'école de Gérard Dou, peint par Morro (Moor). — *Paysans qui jouent,* par David Teniers. — Deux tableaux de *paysans flamands,* par Van Paul (Van der Poel?). —

Notre Seigneur soutenu par des anges, de l'école de Pérugin. — *Bain de Diane,* par Polembourg. — *Une marine.* — *Deux batailles,* par Wouwermans. — *La Jérusalem délivrée,* de Polembourg. — *Architecture avec des petites figures,* de l'école flamande. — *Adonis et Vénus.* — *Dix paysages avec des petits portraits,* de l'école flamande. — Trois tableaux pris au gardemeubles. — Vingt-quatre ovales du cabinet en miniature, peint par Ramelli. — Dix carrés du cabinet en miniature peint par Ramelli ».

Quella prima occupazione francese fu di breve durata, avendo il generale Fiorella dovuto, il 20 giugno 1799, cedere Torino agli Austro-Russi. Ma nell'anno seguente i Francesi s'impadronirono novamente del Piemonte, e v'instituirono un loro nuovo governo retto da una Commissione esecutiva e da una legislativa, in realtà da un ministro straordinario del Governo francese.

Il generale Dupont, che fu il primo a coprire la carica di ministro straordinario, non segnalò quasi altrimenti la sua breve amministrazione che con una spogliazione del Palazzo ex-reale. Fattosi autorizzare dalla ligia ed ossequente Commissione di governo, il 14 agosto, vale a dire il penultimo giorno in cui rimase in carica, ei si tolse questi dipinti:

« *Notre Dame,* de Raphaël, de son commencement. — Un grand paysage représentant *Le château de la Venerie,* de Claude Lorrain (?). — Deux paysages représentant *Des ruines,* par Vifr-Rouf (*sic*) flamand. — *Un hermite dans le tronc d'un arbre,* par Salvator Rosa. — *La tête de Vandik,* par lui même. — *La tête de Rembrandt.* — Une autre *Tête,* du même. — *La Madeleine,* de Schalken. — Grand tableau de *David qui tient la tête de Golie,* par Guide Reni ».

Pochi mesi dopo il general Soult, diretto a Genova, lasciò traccia del suo passaggio per Torino, facendosi rimettere addì 22 gennaio 1801:

« Trois petits tableaux représentant des *Joueurs de cartes,* par David Teniers. — Deux tableaux représentant des *Escadrons de cavalerie,* par Wouwermans. — *Une bataille de cavalerie,* par Bourguignon. — Deux paysages, l'un *Adonis et Vénus,* l'autre la *Sainte Famille,* par Bruk (Brueghel) de velours. — *Jupiter enlève une nymphe,* de Correggio. — *Une nymphe sortant du bain,* par Mairis (Mieris). — Un tableau représentant *Deux têtes,* de Gérard Dou. — *Grand paysage,* par Vanhaustadt (Van Ostade ».

Il generale Jourdan, succeduto al Dupont nella carica di ministro straordinario, e nominato poi, quando il Piemonte fu riunito alla Francia, amministratore generale del Piemonte, il 16 marzo 1801 cominciò dal prendere:

« *Sainte Françoise romaine,* grand tableau du Guerchin. — *L'enfant prodigue,* du même. — Deux tableaux représentant l'un la *Sainte Fa-*

mille et l'autre *Rubens avec sa femme,* de Rubens. — *Saint Mathieu,* de Jules Romain. — *Un suicide,* d'Espagnolet ».

I seguenti quadri furono, verso quel tempo, ritirati da un commissario del Governo francese d'ordine del generale Jourdan, ignoro per conto di chi:

« *Le Sauveur avec la Sainte Vierge et Saint Joseph,* par Laurent Sabbatino. — *Notre Seigneur disputant dans le temple,* de l'école de Raphaël. — *Notre Dame avec l'enfant Jésus* ».

Il 10 aprile 1801 furon consegnati al celebre storiografo Carlo Botta, allora membro della Commissione esecutiva del Governo:

« † Deux tableaux représentant des *Moissonneurs,* de Jean Griffier. — † *Une bataille de cavalerie,* par Bourguignon. — *Un marché de poissons,* de Rothnad (Rottenhammer). — † *Une tête d'homme,* de David Teniers. — *Une tête de femme,* de Holbein. — *Deux paysages,* de Bruke (Brueghel) de velours. — † *Un paysan avec un panier à la main,* de l'école de David Teniers. — † *Annibal avec son fils,* de Berger ». I quadri segnati † furono dal Botta restituiti nel 1804 al Palazzo di Torino in seguito ad invito fattogliene dal conte Salmatoris, intendente dei beni della Corona imperiale in Piemonte.

Anche Modesto Paoletti, segretario generale della Commissione esecutiva, si ebbe alcuni quadri dei quali non si ha l'elenco.

Il 19 dicembre 1802 il generale Jourdan ordinava che gli fosse fatta una seconda rimessa di oggetti d'arte, assai più numerosa dell'antecedente :

« *Deux marines* de moyenne grandeur, de Manglard. — *Deux paysages,* de Claude Lorrain. — Deux petits *Joueurs de carte,* de David Teniers. — *Un aiguiseur* de couteaux, de Nelpecher (Netscher), flamand. — Deux *paysages,* de Ruisdal. — Deux tableaux représentant deux *Têtes d'enfants,* d'Esquidonne (Schidone). — Deux autres représentant, l'un *La chasse au faucon,* et l'autre *La ville de Londres,* de Jean Griffier. — *Saint Jérome,* de Guide. — *Une Lucrèce,* du même. — Deux tableaux, l'un *Vénus et Cupidon,* l'autre *Adonis,* de Charles Cignani. — *Eve et Adam chassés du Paradis terrestre,* par Arpino. — Un tableau de Pompée Battoni. — *Architecture d'une église,* de Van der Moll. — Deux tableaux représentant les *Vues du Colisée de Rome,* par Gaspar Van Wittel — Petite *Tête flamande.* — Petite *Nunciation.* — Tableau de *Fleurs et fruits.* — *Une femme qui se mesure la cuisse avec un compas.* — *Une Vierge.* — Deux *Paysages,* de Berghem. — Petit *Saint Jean.* — Petite *Marine,* de Vander Ven (Van der Meer ?). — *La Vierge,* de Pierre Pérugin. — Une *Nunciation.* — Petit *Paysage.* — Petit tableau, représentant *Une vache.* — *Une Madeleine avec quatre têtes d'anges,* d'Esqui-

donne. — *Peintre qui fait le portrait d'une femme.* — Tableau de *chevaux et vaches.* — Tableau de Castiglioni. — Petit tableau d'Albani. — Deux tableaux représentant chacun *Deux têtes d'Amours,* de Cignani. — *Une femme qui dit la bonne aventure.* — Un oval représentant *La grappe (de la Terre) promise,* de Rubens. — *Paysage,* de Van Ostade. — Un paysage représentant *Trois vaches,* de Berghem. — *Une tête de femme,* de l'école de Wanderwerff. — *Tête d'homme à demi buste.* — *Sainte Genevieffe patronne de Paris,* par Berger. — Tableau avec *différentes têtes.* — *Deux têtes, d'homme e de femme,* de l'école flamande. — *Portrait d'Elisabeth* (*Sirani?*), peint par elle-même. — *Saint Joseph,* de Guercino. — Deux petites esquisses de Rubens. — Petit Gérard Dou, représentant *Une femme qui compte de l'argent.* — *La Magicienne,* de David Teniers. — Un petit, de la manière de Teniers. — *Tête de vieillard,* flamand. — *Petite figure de femme qui travaille à coudre.* — *Paysage,* de Ludovico (Carracci). — Tableau représentant des *Gens qui boivent,* flamand. — Deux grands tableaux, l'un représentant *La chasse au cerf,* l'autre *Un garde manger de gibbier,* de Desportes. — *La tête de Moïse,* du Guerchin. — Deux autres *Têtes de petites femmes.* — Deux groupes d'ivoire représentant, l'un *Saint Michel archange,* l'autre *l'enlèvement de Proserpine,* ouvrage de Piffetti, célèbre artiste piémontais ».

Negli ultimi mesi del 1800 il pittore Pécheux ed il segretario capo La Boulinière, a seguito di un ordine del generale Jourdan del 1° vendemmiaio, anno IX, scelsero nel Palazzo 138 quadri, 77 miniature, 2 piccole sculture e 6 vasi del Giappone (l'elenco dei quali oggetti fu stampato, però con qualche errore e qualche omissione, da Clemente Rovere a pag. 78 e seguenti della sua *Descrizione del real Palazzo di Torino*), per costituire il primo fondo del nuovo Museo della torinese Accademia di pittura e scultura.

Dopo quest'altro storno il Palazzo ex-reale non ebbe più che pochi quadri e di scarso valore, sicchè quando Napoleone, verso il 1804, lo volle per suo palazzo imperiale, si dovette pensare a rifornirlo convenientemente. « Era in allora prefetto del Palazzo ed amministratore delle case imperiali in Piemonte il conte Carlo Salmatoris di Rossiglione; questi, nel provvedere alle nuove decorazioni, procurossi dall'Accademia di pittura la restituzione dei quadri di cui si è poc'anzi fatto cenno, i quali stavano ancora in mucchio entro un poco sano magazzino del fabbricato dell'Accademia delle Scienze, ne fece pur venire dai castelli di Rivoli e di Govone, e promosse, nel tempo stesso, la pubblicazione di un decreto, emanato addì 15 pratile dell'anno XII repubblicano (4 giugno 1804), del generale Menou, con cui si ordinava che chiunque fosse possessore di quadri, suppellettili e di altri oggetti che già appartenevano ai reali palazzi e

ville, farne dovesse tosto la consegna al guardamobili... Inoltre, erano stati delegati alcuni consiglieri della prefettura a far ricerche a siffatto proposito; ma quegli ordini e queste indagini non ebbero grande successo » (Rovere, op. cit., 45).

Sotto il governo napoleonico il Palazzo di Torino fece ancora una perdita, la quale però non sembra essere stata di gran rilievo. Nel giugno 1805, d'ordine dell' imperatrice Giuseppina, furono mandati a Milano: « *La Madonna della Seggiola,* del Sassoferrato. — La testa di San Giovanni Battista. — Un'altra testa di altro Santo ».

Anche non tenuto conto della cessione, che d'altronde ebbe breve effetto, fatta a favore dell'Accademia di pittura di Torino, le sottrazioni di oggetti d'arte dal Palazzo ex-reale durante l'occupazione francese furono, come abbiam veduto, molte e gravi. Ma la fantasia popolare le ha ancora grandemente esagerate creando una leggenda d'innumerevoli furti e di veri saccheggi. Il Rovere riferisce (pag. 44) « essere corsa voce che durante il cangiamento di governo molti preziosi quadri siano stati presi da qualche serviente della real Casa e da operai soliti a servirla, i quali conoscevano i luoghi ov'erano nascosti ». Ed ancor oggi è assai frequente a Torino il sentir ripetere in buona fede che questo o quel quadro appartenente a persone private fu rubato al Palazzo reale durante i torbidi della Rivoluzione.

È possibile che in quel triste periodo qualche dipinto sia stato sottratto, senza che la cosa risultasse al guardamobili Brambilla, all'architetto Piacenza e ad altri affezionati servitori della caduta monarchia, i quali hanno tenuto diligente memoria delle perdite che, per la prepotenza degli stranieri, andava di mano in mano facendo l'antica quadreria di Savoia. Però, chi volesse fare un confronto fra gl'inventari del Palazzo reale nel secolo XVIII e quelli dei primi tempi dopo la Ristorazione si convincerebbe che, all'infuori delle sopra menzionate spogliazioni fatte da generali francesi e da membri della Commissione esecutiva, non ve ne furono guari altre di qualche entità. Non si deve tuttavia tacere che uno dei capolavori di Rembrandt, la *Visitazione di Maria Vergine* (ora in Inghilterra, nella collezione del marchese di Westminster), fu in quegli anni asportato dalla Galleria già del re di Sardegna, senza che si conosca il nome del predatore, nè la data precisa del furto.

Nel 1814, appena volsero decisamente a male le cose di Napoleone e la Francia fu invasa dagli alleati, Vittorio Emanuele I si affrettò a lasciare l'isola di Sardegna, unico possedimento rimastogli, per venir a ricuperare il trono avito, e fece la sua solenne entrata in Torino il 20 maggio. Uno dei suoi primi pensieri fu di rivendicare gli oggetti artistici e scientifici e gli archivi, che, durante l'invasione straniera, erano

stati asportati dai suoi palazzi, ed a tale effetto mandò a Parigi il sotto-archivista Simondi. Questi già aveva ottenuto la restituzione di una parte degli archivi, allorchè l'improvvisa ricomparsa di Bonaparte in Francia interruppe ogni cosa. Nell'anno seguente, fiaccata per sempre a Waterloo la colossale potenza napoleonica, il re di Sardegna, a continuar l'opera del Simondi ch'erasi ammalato, inviò a Parigi l'avvocato Ludovico Costa, da Castelnuovo Scrivia, addetto egli pure agli archivi di Corte, dandogli anche l'incarico di ottenere la restituzione dei monumenti stati tolti al Genovesato, contrada che, in forza del trattato di Vienna, era stata annessa al Piemonte. Il Costa, allora in età di soli ventisett'anni, era persona di vasta istruzione letteraria ed archeologica, di più che mediocre conoscenza delle arti belle, di molta attività ed accortezza per togliersi da qualsiasi impiccio, ma si sarebbe desiderato in lui maggior regolatezza nella vita privata ed un carattere più prudente.

Partito da Torino il 20, giunse a Parigi il 24 d'agosto. Dopo alcuni giorni impiegati in concertarsi col conte di Revel, ministro di Sardegna, e con i commissari delle altre potenze ed in riconoscere l'ambiente, giudicò essere venuto il tempo di agire. Egli stesso, in una sua relazione, così racconta:

« Ricuperare le cose d'arte che dagli Stati di Sua Maestà passarono nella Galleria di Parigi ed in altri pubblici luoghi di quella capitale, era fuori d'ogni dubbio quella porzione della mia commissione che a molta importanza univa grandissime difficoltà. E queste difficoltà nascevano primieramente da ciò che non il trattato del 1814, non la capitolazione che precedette la seconda entrata delle truppe alleate in Parigi, favorivano il giustissimo desiderio dei sovrani di veder ritornati alle loro sedi i capi d'arte; chè anzi stimavano i Francesi d'averne guarentita la possessione con l'accennata capitolazione in forza di quella clausola, che stabiliva che i pubblici monumenti non si sarebbero tocchi.

« Ma un'altra difficoltà, ed era per avventura la maggiore, consisteva nell'amore smisurato dei Francesi per queste rarità, alle quali eglino attribuivano il pregio che hanno, e di più consideravano come altrettanti trofei delle loro vittorie. Quindi l'esserne spogliati riputavano come danno grandissimo delle arti in Francia, e disonore e vituperio della nazione... La restituzione delle cose d'arti e di scienze non poteva dunque in modo nessuno ottenersi per via di negozio diplomatico, siccome eziandio ad evidenza lo prova l'inutilità delle pratiche che s'erano a questo fine cominciate. Unico partito pertanto rimaneva la forza, e questa sola ha potuto ridurre a buon termine questa parte della mia commissione... E l'averla noi ottenuta devesi ai buoni uffizi di S. E. il signor conte di Revel presso il general prussiano Müffling, che per le potenze alleate era governatore

di Parigi. Nella qual cosa piacque a quel generale di distinguermi da tutti gli altri commissari che operavano per gli altri sovrani, e diemmi in iscritto un pien potere, con cui alle truppe che d'ogni nazione erano in Parigi, potessi aver ricorso e domandar, occorrendone il bisogno, braccio forte.

« Così essendo disposte le cose, ho potuto penetrar nel Museo il giorno 29 settembre 1815, assistito nelle mie operazioni dalle truppe alleate, ed ho voluto che i primi ad essere ricuperati fossero i preziosi quadri dell'Albani rappresentanti *I quattro elementi*. E questo si è potuto fare senza grave difficoltà. Ma il giorno seguente fu per me burrascoso assai, poichè sul far della notte si eccitò nelle sale del Museo una specie di sommossa popolare, che mise in pericolo la mia vita e fe' temere grandissimi disordini, i quali sarebbero forse avvenuti, se in quella circostanza io non mi fossi appigliato a quel partito che solo poteva impedirli. E questi rumori nacquero quando ho voluto che, insieme ad altre cose provenienti dagli Stati di S. M., fosse dalla Galleria trasportata quella insigne dipintura di Giulio Romano che rappresenta quando S. Stefano fu messo a morte; poichè non si credeva quella appartenere a noi, avendone, siccome risulta da pubblico documento, la città di Genova fatto donazione a Bonaparte. E non dubito d'asserire che nessun capo d'arte uscì con tanta difficoltà dal Museo di Parigi.

« Dopo questo fatto ho potuto ricuperare di mano in mano le cose nostre che erano nelle sale del Louvre o che si tenevano nascoste; ma sempre mi son trovato esposto alle ingiurie ed alla mordacità del popolo . . . ».

In una lettera dell'11 ottobre 1815 al conte di Revel, il Costa dà ancora questi particolari: « Non tutti i nostri quadri erano più esposti nella Galleria. Parecchi erano stati trafugati. Non era prudente il farne una domanda speciale, poichè mi si sarebbe potuto rispondere che quei quadri non esistevano al Museo. Per riuscire in modo sicuro ho corrotto uno dei subalterni del Museo, il quale m'indicò il luogo preciso dove i quadri erano stati celati. Allora li reclamai e dovettero essermi consegnati. Erano due splendidi Wouwermans, il Paolo Potter, due Van der Werff, un Micris e un Gherardo Dov ».

Quanto alla *Donna idropica* del Dov, essa fu nascosta così bene, che il Costa non riuscì a scovarla.

Alcuni dei quadri provenienti da Torino e mandati al Louvre nel 1799 erano stati, o subito o dopo qualche tempo, ceduti dagli amministratori di quella Galleria ad altri istituti, sia in Parigi che in differenti dipartimenti.

Ad esempio, delle dieci *Battaglie del principe Eugenio*, di Huchtenburg, sei si trovavano sin dal 1802 al Ministero della guerra, due al Ministero

della marina e le due rimanenti presso non so qual pubblico stabilimento in Parigi. Tutte furono ricuperate senza difficoltà.

Ma non si ottenne egual risultato per alcuni altri quadri che il Museo del Louvre aveva trasmesso a Musei dipartimentali. Avendo il Costa chiesto all'ambasciatore sardo istruzioni sul modo di comportarsi in proposito, gli fu significato di conformarsi a quanto farebbero gli altri commissari. Ma questi, così almeno asseriva il Costa, non avevano fatto alcun passo relativamente agli oggetti che più non si trovavano nel Museo del Louvre, nè avevano chiesto alcun compenso fuorchè per l'abbandono di oggetti ancora esistenti nel Museo. Più tardi lo stesso Costa così spiegava questo insuccesso: « Il solo ed unico mezzo che si è adoperato per riavere le cose d'arte ch'erano a Parigi, la forza armata, non si è potuto mettere in opera per le cose ch'erano nei dipartimenti ».

Ecco l'elenco di tali quadri: Albani, *Adamo ed Eva,* a Bruxelles. — Albani, *Riposo in Egitto,* a Grenoble. — Guido Reni, *Apollo e Marsia,* a Tolosa. — Guido Reni, *Adamo ed Eva,* a Digione. — Nuvolone, *L'Immacolata Concezione,* a Lione. — Brueghel, *La torre di Babele,* a Magonza. — Poussin, *Mosè sul Monte Sinai,* a Montpellier. — Poussin, *Trionfo di Sileno,* a Tours. — Subleyras, *La cena in casa di Simon Fariseo,* a Versailles.

I suddetti quadri si trovano ancor oggi nei Musei dov'erano nel 1815, ad eccezione di quello di Subleyras (proveniente da una chiesa d'Asti), che fu poi portato al Louvre.

Dopo essersi occupato del ricupero dei dipinti ch'erano presso pubblici istituti, il commissario del re di Sardegna si adoperò per riavere quelli tolti per conto proprio da generali francesi o da altre persone private.

Non appare che il Costa abbia mosso pratiche circa i quadri appropriatisi dal generale Fiorella, e ciò fu evidentemente perchè non riuscì a scoprirne la traccia. Anche oggi, malgrado diligenti ricerche, non si conosce la sorte di quelle pitture.

Il maresciallo Soult essendo assente da Parigi, il Costa gli scrisse, ma non n'ebbe risposta alcuna. Presentatosi alla marescialla, costei gli disse che credeva i quadri reclamati fossero già stati venduti da suo marito (il che quanto fosse falso appare dal catalogo a stampa della pubblica vendita fatta a Parigi nel 1852 dagli eredi del maresciallo, nel quale figurano parecchie delle pitture sottratte dal Soult al Palazzo reale di Torino).

I tentativi fatti presso il generale Dupont rimasero parimenti infruttuosi, neanch'egli avendo risposto alle lettere indirizzategli dal commissario sardo.

Questi si scusò poi presso il suo Governo dei due tentativi falliti, dicendo che « era impossibile di agire con speranza di buon esito senza aver la certezza che Soult e Dupont ritenevano quadri nostri, e questa certezza non si è mai potuta avere ». Soggiungeva che i detti quadri non erano « di tanta importanza che debba il Governo seriamente occuparsene ».

Il maresciallo Jourdan, richiesto anch'egli dal Costa di restituire i quadri già di spettanza della Corte di Savoia, gli rispose esser quei quadri — come pure il castello di Rivara, statogli poco prima ingiustamente, diceva egli, ritolto dal re di Sardegna — non un'appropriazione illecita, sibbene un dono fattogli dalla Commissione esecutiva del Governo provvisorio del Piemonte, in riconoscimento dei segnalati servigi da lui resi a questo paese allorchè vi risedeva, dapprima nella qualità di ministro straordinario del Governo francese, poi in quella di amministratore generale; l'attuale ministro degli esteri Richelieu avergli dichiarato di non volersi immischiare in quest'affare e di lasciarlo libero di prendere il partito che gli talentasse; nondimeno esser egli disposto a rimettere spontaneamente i quadri reclamati, e stimarsi ampiamente ricompensato se il re di Sardegna volesse vedere in quell'atto una prova del suo profondo rispetto per l'augusta di lui persona.

Difatti, il maresciallo Jourdan consegnò subito al Costa un quaranta o cinquanta quadri ed alcuni altri oggetti provenienti dalla reggia del re di Sardegna, ed il Costa, tutto esultante, ne dava l'annunzio a Torino, gloriandosi d'essere stato il solo fra i commissari mandati a Parigi che fosse riuscito ad ottenere la restituzione di oggetti in possesso di privati. Avvertiva però che i dipinti trovavansi in un tale stato di degradazione che senza un ordine espresso egli non s'arrischiava a spedirli in Piemonte prima che fossero ristaurati, per timore che giungessero a destinazione completamente ed irreparabilmente rovinati. Giunta la relativa autorizzazione, tutti, qual più e qual meno, furono ristaurati da un certo Dufrenne, cui fu data la retribuzione di 4500 franchi. Il ristauro, scriveva il Costa, « fu molto maestrevolmente eseguito: i quadri di Guido rappresentanti l'uno *San Girolamo*, *Lucrezia* l'altro, e l'*Adone* del Cignani furono trasportati su nuova tela, operazione che riuscì a meraviglia ». Furono quindi spediti a Torino, ove giunsero il 22 marzo 1817. Il re di Sardegna, per dimostrare al maresciallo Jourdan quanto gradisse la sua condiscendenza e il suo disinteresse, gli fece dono di una ricca tabacchiera col proprio ritratto.

Carlo Botta e Modesto Paroletti, i quali allora trovavansi a Parigi, furono anch'essi interpellati dal Costa se ritenessero dipinti del real Palazzo di Torino. Il Botta rispose che più non ne aveva alcuno. Fors'egli,

in un momento di bisogno, aveva venduto i quattro rimastigli dopo la parziale restituzione fatta al conte Salmatoris. Il Paroletti nel gennaio 1816 rimise al commissario due dipinti di Griffier, con promessa di consegnare altri quadri al suo prossimo ritorno in Torino, il che fece poi nel successivo maggio.

Riassumendo: per quanto risulta da documenti, si può dire che la parte maggiore, tanto rispetto al numero che rispetto al valore dei quadri tolti al real Palazzo dai generali e dai commissari repubblicani, ritornò all'antica sede negli anni 1815 e '16; per contro sessanta o settanta quadri, fra cui parecchi di pregio inestimabile, e trentaquattro miniature del Ramelli furono irremissibilmente perduti.

Pochi furono i quadri antichi che sotto Vittorio Emanuele I entrarono nella regia quadreria, ma uno ve ne fu che basta da solo a consolare e compensare della perdita di molti altri: intendo dire la *Storia della Passione di Gesù Cristo*, di Memlinc. Questa tavola, d'una finezza veramente prodigiosa, era stata, tra il 1570 ed il 1572, donata da papa Pio V al convento dei domenicani da lui eretto in Bosco, presso Alessandria della Paglia. Al tèmpo della Rivoluzione stando per esser saccheggiato il convento, un frate la tolse e la tenne nascosta; ma cessato il dominio francese, egli si presentò al re di Sardegna e gli offerse il dipinto, ricevendone in rimunerazione una pensione vitalizia.

Malgrado le tristi vicende attraversate, la Galleria della Corte di Savoia era sempre fra le più belle e ricche che vi fossero, e quali tesori ancora contenesse ben apparve all'esposizione d'arte antica e moderna che nel 1820 si tenne in Torino per commemorare il centenario della fabbricazione del palazzo dell'Università. Il catalogo di quell'esposizione (forse la più antica di tal genere in Italia) fu formato da Ludovico Costa.

Carlo Felice (1821-1831), ultimo re del ramo primogenito dei Savoia, fu altrettanto appassionato per la musica quanto indifferente per le arti grafiche. Se nel 1824 gli avvenne d'acquistare parecchi quadri di egregi artefici antichi, si fu perchè essi facevano parte dell'arredo del palazzo del marchese Marcello Durazzo, in Genova, da lui comprato.

L'assunzione di Carlo Alberto, principe di Carignano, al trono di Sardegna (1831), come fu in tutti i rami dell'amministrazione l'iniziamento di grandi riforme, foriere delle libertà politiche concesse qualche anno appresso, così anche segnò per la quadreria sabauda un'èra novella. Chi la promosse fu il marchese Roberto d'Azeglio, uomo di grande dottrina, pieno di zelo per le arti ed artista egli stesso, il quale fece presente al nuovo sovrano che la precipua ragione per cui il Piemonte non s'era reso illustre quanto le altre regioni d'Italia nella pittura era la mancanza degli esempi che offrono ai giovani cultori delle arti belle le opere degli

Neg Anderson

Fotoinc Danesi Roma

R PINACOTECA DI TORINO

GIROLAMO GIOVENONE: LA VERGINE COL BAMBINO IN TRONO
SANTI E COMMITTENTI

eccellenti maestri; che la preziosa collezione del Palazzo reale non aveva potuto e non poteva servir d'ammaestramento agli studiosi perchè, destinata com'era all'ornamento della reggia, era di sua natura quasi inaccessibile al pubblico; e che soltanto essa potrebbe dare i frutti desiderati quando la si trasportasse in un altro locale, e si creasse un istituto non d'altro incaricato che di tenerla esposta, conservarla, aumentarla ed illustrarla.

Carlo Alberto, presso il quale le idee elevate e generose trovavano facile orecchio, accondiscese alla proposta dell'Azeglio. Tutti i palazzi e castelli della Corona furono requisiti. La stessa quadreria privata della famiglia Savoia-Carignano fu messa a disposizione dell'Azeglio, il quale ne estrasse parecchi dipinti, fra cui il *Ritratto del principe Eugenio di Savoia,* di Giacomo Van Schuppen (n. 4) e la collezione di smalti del Constantin. Un validissimo contributo fornì il Palazzo reale, già Durazzo, di Genova, d'onde furon mandate a Torino alcune opere di prim'ordine: la *Cena in casa di Simon Fariseo,* capolavoro di Paolo Veronese (n. 234); la *Trinità,* del Tintoretto (n. 162); *Un re di Francia che guarisce gli scrofolosi,* in quel tempo sotto il nome di Dürer (n. 318); l'*Adorazione dei re Magi,* allora attribuito a Luca di Leida (n. 309); la *Susanna tentata dai vecchioni,* di Rubens (n. 431); la *Sacra Famiglia,* di Van Dyck (n. 384), oltre alcune opere di merito secondario.

Il locale scelto per sede della nuova istituzione fu lo storico Castello di Torino, chiamato comunemente il Palazzo Madama, e l'apertura delle sale ebbe luogo il 2 ottobre (giorno natalizio del re Carlo Alberto) del 1832. Nella sala d'ingresso si leggeva la seguente iscrizione dettata dal professore Carlo Boucheron:

IL RE CARLO ALBERTO
LE PRECLARE OPERE DEI SOMMI MAESTRI
ONDE S'ADORNAVA LA REGGIA
DEI SVOI MAGGIORI
CON REALE MVNIFICENZA
QVI FECE IN BELL'ORDINE DISPORRE
PER CHE MEGLIO CONSIDERATE
SERVANO ALL'INCREMENTO DELLE ARTI BELLE
IL TRENTA DI SETTEMBRE
DELL'ANNO MDCCCXXXII

A questo punto dovrebbe il mio cómpito esser più facile, trattandosi di narrare le vicende della regia Galleria in tempi vicini, e dopo ch'essa diventò un Istituto avente un'amministrazione a sè. E mi sarebbe grato estendermi alquanto sugli acquisti, alcuni dei quali assai importanti, che si andaron facendo man mano dal 1832 in poi, sui doni ricevuti da

generose persone, su qualche tentativo di grandiosi accrescimenti fallito per incuria o malevolenza altrui, sull'opera in quattro volumi di Roberto d'Azeglio: *La reale Galleria di Torino illustrata* (1836-1846), sul passaggio dell'Istituto dalla dipendenza della real Casa a quella del Ministero della pubblica istruzione (1860), e sul suo trasloco dal Palazzo Madama alla sua sede attuale nel palazzo detto dell'Accademia delle Scienze.

Sono invece costretto a tacere di tutto questo, perchè la regia Pinacoteca non possiede il proprio carteggio ufficiale, non un contratto di acquisto, non un documento qualsiasi che si riferisca al lungo periodo in cui durò la direzione di Roberto d'Azeglio (1832-1854); anzi nemmeno ha la soddisfazione di conoscere, con certezza, qual sorte sia capitata a quelle scritture. Nulla però lascieremo d'intentato per rintracciarle, e non disperiamo di poterle un giorno ricuperare.

***

Due furono gl'intendimenti che si ebbero nell'eseguire il rimaneggiamento della Galleria: quello di collocare i quadri in modo che per la buona luce e per il livello non troppo elevato possano esser bene studiati e goduti, e quello di dar loro una distribuzione logica ed estetica.

Per ciò che riguarda il più comodo assetto dei quadri occorreva anzitutto procurarsi nuovo spazio. Fortunatamente ciò fu possibile, in contiguità alle sale antiche essendovene parecchie altre adattabili ad uso d'esposizione. Trovato l'ambiente, il requisito essenziale era d'illuminarlo in modo abbondante e regolare: conveniva perciò costrurre grandi lucernari che immettessero la luce dall'alto e turar le finestre, le quali, per tacer d'altri inconvenienti, davano una luce or troppo cruda ed or troppo scarsa, nè mai ripartita ugualmente fra le quattro pareti.

Pur troppo la riduzione di quei locali richiedeva una spesa poco proporzionata alle deboli forze di questo Istituto, la cui dotazione governativa, negli ultimi esercizi, dovette subire notevoli diminuzioni. La Direzione non si scoraggì per tale difficoltà: rinunziò, sinchè fosse necessario, a far nuovi acquisti di dipinti, ed impiegò, nella progettata riorganizzazione, tutti i suoi fondi disponibili.

I lavori, incominciati nella primavera del 1893, furono poi condotti con calcolata lentezza, resa necessaria dalla scarsezza dei mezzi pecuniari, ma ora sono prossimi al compimento. Della loro esecuzione fu incaricato il locale Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, il quale, superando non poche difficoltà tecniche, seppe ottenere la massima praticità non disgiunta da una severa eleganza.

Dunque, oltre alle quindici sale preesistenti se ne avranno, fra breve, altre cinque spaziosissime e stupendamente rischiarate da alti lucernari

costrutti con la massima cura. La superficie complessiva delle sale antiche è di 900 metri quadrati; quella del locale nuovo sarà di pressochè 500 metri quadrati.

Risolto il problema dell'ampliamento, rimane quello, non meno serio, dell'ordinamento.

Presentemente le scuole piemontese e francese hanno sole, non si sa perchè, il privilegio di essere distinte ed appartate, mentre le altre scuole latine sono mescolate insieme, come son anche le scuole fiamminga, olandese e tedesca. I quadri veneti sono sparsi in sette diverse sale, i quadri bolognesi in nove. I nuovi acquisti, ai quali convenne pur trovar un posto qualsiasi, e i cambiamenti di attribuzione, diventati numerosissimi, concorrono a rendere quel disordine più sensibile.

Il concetto generale che s'intende seguire nel prossimo riordinamento è di classificare i quadri per scuole e per epoche, e di accostare le opere di uno stesso maestro o di uno stesso gruppo artistico.

Cesserà pertanto di esservi una sala così detta *dei capilavori,* qual è presentemente la sala XIII. A parer mio, l'idea di radunare fra quattro pareti le produzioni dei più eccellenti maestri di qualunque nazione non è plausibile che quando può essere attuata degnamente, come presso le Gallerie di Parigi e di Firenze. Ma una Galleria come quella di Torino, relativamente secondaria e priva di opere incontestabilmente autentiche di Leonardo, del Perugino, di Giorgione, di Raffaello, del Correggio, di Dürer, di Hals, di Velasquez e di altri sommi, se collocherà in una sala privilegiata i suoi migliori dipinti, correrà rischio d'indebolire di soverchio il resto della collezione ordinato metodicamente.

Parimenti non vi sarà più una sala destinata ai quadri dei fiori.

Tuttavia il principio della classificazione per scuole e per epoche non sarà adottato ad ogni costo, nè portato alle sue estreme conseguenze. speciali considerazioni vorranno che si facciano alcune eccezioni. Così, per un sentimento di riverenza e di gratitudine verso l'augusta Famiglia del fondatore della Pinacoteca, la sala I seguiterà a contenere esclusivamente rappresentazioni di battaglie vinte da principi di Savoia e ritratti di principi e principesse di questa real Casa. Il ritratto equestre del magnanimo sovrano, dipinto da Orazio Vernet, campeggerà, come per il passato, nel posto d'onore.

Nelle sale II, III e IV avranno posto i pittori piemontesi sino alla metà del secolo XVI. Alcuno si meraviglierà di trovar fra essi Gaudenzio Ferrari, il quale nacque in Valsesia, regione che soltanto nel secolo XVIII fu annessa politicamente al Piemonte. Non è già che si disconoscano i diritti della scuola lombarda ad annoverare questo maestro fra le sue glorie più invidiate, nè che si vogliano addurre in campo le mal

fondate ipotesi che lo fanno discepolo del vercellese Gerolamo Giovenone o del monferrino Macrino d'Alba. Le ragioni che determinano a collocar Gaudenzio fra i Piemontesi sono l'aver egli soggiornato ripetutamente ed a lungo in Piemonte, e specialmente l'aver esercitato una preponderante influenza sugli artisti di questa regione, alcuni dei quali, come Bernardino Lanino e Giuseppe Giovenone il giovane, furono direttamente suoi allievi.

La sala V racchiuderà quadri di pittori piemontesi posteriori alla metà del Cinquecento.

Nelle successive sale VI, VII e VIII saranno esposti dipinti delle altre scuole italiche del Rinascimento. Essi saranno divisi in gruppi regionali e, per quanto è possibile, distribuiti in modo che si presentino spontanee allo sguardo dell' intelligente visitatore le principali analogie e le influenze esistenti fra determinati maestri.

Tengono dietro alla sala VII due piccole stanze, le quali, essendo le sole che si possano riscaldare nella stagione invernale, sono il laboratorio abituale dei copisti. Vi stanno presentemente esposti alcuni delicatissimi dipinti che mostrano pur troppo i segni del lento ma costante deterioramento subìto per l'azione del calore artificiale, che, a comodo dei copisti, là si mantiene in alcuni mesi dell'anno. Affinchè non si ripeta un simile danno, col nuovo ordinamento più non si metteranno in quelle due stanze che oggetti refrattari a differenze di temperatura, cioè nell'una il bassorilievo di Donatello, la terracotta di Della Robbia e la collezione degli smalti di Constantin, e nell'altra le incisioni di Marcantonio e della sua scuola provenienti dall'eredità del comm. Michelangelo Castelli.

L'ordine razionale, che s' intende adottare, vorrebbe che nelle sale seguenti fossero collocate le singole scuole italiche dei secoli più recenti, ma la cosa non è possibile. Le sale che portano i numeri da X a XV inclusivamente sono bensì d'una notevole capacità, ma non di quanto si richiederebbe per farvi stare alcune tele di grandissima mole appartenenti alla scuola veneta dello scorcio del Cinquecento. Si è dunque presa la risoluzione di riservare le scuole nostrane meno antiche per altri ambienti più ampi, e di mettere in questo braccio della Galleria le scuole estere, le quali, avendo soltanto poche tele di grandi dimensioni, potranno trovarvi sede comoda e conveniente. La stessa forma ottagonale di queste sale contribuirà a renderle più appropriate ad accogliere le scuole del Nord, le quali, per la natura della loro pittura, richiedono un ambiente più intimo, una luce più mite, uno spirito più raccolto.

Le scuole estere si succederanno nell'ordine seguente: la fiamminga, nelle sale X e XI; la tedesca, nella sala XII; la spagnuola, nella sala XII; la francese, nella sala XIII; l'olandese, nelle sale XIV e XV.

R PINACOTECA DI TORINO

GAUDENZIO FERRARI · VERGINE, S ELISABETTA E IL BAMBINO

Vengono poi le sale di nuova costruzione, nelle quali converrà riporre, come già si è accennato, i dipinti italiani posteriori al Rinascimento. La sala XVI darà ricetto alle scuole toscana, umbra, romana, ferrarese e lombarda. I bolognesi, non potendo esser tutti compresi nella sala XVII, occuperanno anche parte della seguente, dove si troveranno in compagnia dei genovesi e dei napoletani. Le due ultime sale, cioè la XIX e la XX, saranno sede della scuola veneta, così ben rappresentata nella nostra raccolta.

***

L'imminente sistemazione della Galleria mi parve occasione opportuna per far una nuova e più diligente verifica della maggiore o minor giustezza della presente attribuzione di ciascun quadro a questo o quell'autore. Gli elementi di cui mi valsi furono: 1° l'esame comparato della tecnica del dipinto; 2° i documenti d'archivio; 3° i suggerimenti contenuti nei libri più autorevoli di critica artistica o comunicatimi da valenti conoscitori. Quantunque io mi sia proposto di procedere in siffatta bisogna col più prudente ritegno, e di non addivenire a un mutamento di battesimo senza motivi convincenti o almeno gravi, preferendo la taccia di timidità a quella di leggerezza e di precipitazione, nondimeno il numero delle nuove attribuzioni sarà considerevole. Per saggio darò qui ragione di alcune fra le più importanti.

Il n. 61 *bis*, tavola rappresentante l'*Assunzione della Vergine,* è oggidì ascritta a Pietro e Giovanni Battista Lanini, ipotetici fratelli di Bernardino. Per restituirla a' suoi veri autori non s'ebbe a far altra fatica che leggere la soscrizione, la quale dice così: « *Petrus fran.cus et hieronymus fratres de laninis Vceln.s* (Vercellenses) *Hoc opus fecerunt* ». Il primo di questi due figli di Bernardino nacque circa il 1552 e morì probabilmente nel 1609; l'altro nacque nel 1555 ed era già morto nel 1598.

Il n. 12, ch'è un ritratto in figura intera di Carlo Emanuele III, re di Sardegna, è ora catalogato come lavoro di Carlo Van Loo. Già in un mio articolo nell'*Archivio storico dell'Arte* (1893, pag. 362), parlando di questa pittura, suggerii di sostituire al nome di Van Loo quello, a dir vero assai più oscuro, di Maria Giovanna Battista Clementi, detta la Clementina, la quale nacque a Torino nel 1690 e morì nel 1761. Dopo d'allora si scoprì presso un negoziante di antichità un ritratto di questo stesso sovrano, anche in persona intiera, ma in altro atteggiamento, firmato: « *la Clementina Pinxit Taurini 1734* ». Ora, tutti coloro che ne fecero il paragone con il nostro n. 12, restarono convinti che la mia proposta di nuovo battesimo è fondata, il che mi dà animo ad adottarla definitivamente.

Sonvi in Galleria cinque quadri attribuiti al Pannini, ma chi li mette a confronto e studia alquanto, non può a meno d'osservare in essi tre mani differenti. I numeri 573 e 578 (*Rovine, con storie dell'Eneide*) sono i soli in cui si palesi veramente la maniera del maestro piacentino, fatta però astrazione dalle figurine, che sembrano essere di altro autore. Per contro nel n. 294, rappresentante *La fontana di Piazza Navona ed altri monumenti della città di Roma,* si riconosce indubbiamente il pennello d'un fiammingo che s'approssima a Gaspare Van Wittel nei primi tempi del suo soggiorno in Italia. L'esame poi dello stile dei numeri 284 e 289, figuranti l'uno l'interno di San Pietro in Roma, e l'altro l'interno di San Paolo fuori le mura, mi fece abbandonare risolutamente l'attribuzione di questi quadri al Pannini. A dar loro un nuovo battesimo mi furon di guida gl'inventari della quadreria dei re di Sardegna nel secolo scorso, i quali ne indicano l'autore nella persona di Pietro Francesco Garóla, pittore piemontese nato nel 1638 e morto a Roma nel 1716. Inoltre, l'esservi memoria documentata che la duchessa vedova di Savoia, Maria Giovanna Battista, nel 1682 commise al Garóla, allora in Roma, due quadri di architettura, mi fece sembrar sempre più probabile l'indicazione di quei vecchi inventari, ed il raffronto delle due tele in questione con un'altra firmata dal Garóla, esistente in Torino in mani private, mi persuase completamente della sua giustezza.

Il n. 65 (*Gesù che porta la croce*), registrato come opera di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, porterà sul futuro cartellino la scritta: *Scuola di Tiziano Vecellio.* Esso proviene dal palazzo Durazzo, ora del Re d'Italia, in Genova, ed è così menzionato dal Ratti a pag. 213 della sua *Istruzione di quanto può vedersi di bello in Genova,* stampata nel 1780: «Mezza figura di Cristo portante la Croce, di Tiziano, che è cosa studiatissima». Se la mollezza del tocco ed il poco spiccato rilievo vietano di accettare quest'attribuzione, mi pare di dovermivi per lo meno accostare. Non riesco a capire come il Moncalvo abbia potuto esser riputato autore di questa tela, nella quale nulla appare del suo stile, com'è facile convincersene comparandola con le due opere autentiche di quel pittore che si conservano nella nostra Galleria.

Spetta al prof. Adolfo Venturi il merito d'aver riconosciuto che il *San Francesco* sinora creduto del Guercino (n. 164) è invece lavoro del Cerano.

Il n. 474 (*Ritratto di Luigi XV*) passerà da Carlo Van Loo al fratello Giovanni Battista, per le ragioni già da me esposte nell'*Archivio storico dell'Arte,* 1893, pag. 363.

Il n. 318, il quale ha per soggetto: *Un re di Francia che guarisce gli scrofolosi,* oggidì assegnato a un maestro indeterminato della scuola

di Colonia, andrà sotto il nome di Bernardo Van Orley, avendolo i signori Burckhardt, Bode, Hymans ed altri giudicato opera indubitata di quell'artista.

Si seguirà pure il Burckhardt nel dichiarare di Roggero Van der Weyden i numeri 312 e 320, rappresentanti *La Visitazione* e *Un devoto in orazione*. Ora queste tavole son messe a conto di un ignoto imitatore di Van Eyck.

Il n. 77 *bis* (*Vecchio dormiente*) è registrato come opera di Giovanni Lievens, il quale fu uno dei più valenti imitatori di Rembrandt. Ma d'or innanzi, auspice il dott. Bode, la cui autorevole decisione non ha trovato che approvatori, porterà il nome glorioso del sommo caposcuola olandese.

L'impressionante ritratto di *Vecchio rabbino*, registrato sotto il n. 382, è oggidì dato a Goveart Flinck. Ma la luce che i recenti studi di alcuni dotti stranieri gettarono sulla tecnica di Rembrandt e dei principali suoi scolari permette di riconoscere che, piuttosto che il Flinck, fu autore di questa bella pagina un altro imitatore di Rembrandt, cioè Salomone Koninck, nato in Amsterdam nel 1609 e morto nella stessa città verso il 1679. Noterò come quest'opinione sia stata esternata da parecchi critici di vaglia all'insaputa l'uno dell'altro.

Il n. 345 (*Ritratto di una giovane olandese*) è attribuito a Miereveldt, ma, grazie alla recente scoperta della firma, sarà ridato al suo vero autore, Joris Van Schooten, nato in Leida nel 1587, morto ivi nel 1651.

Il quadretto distinto col n. 413, e raffigurante un *Interno di camera olandese*, eseguito con finitezza straordinaria, ha in basso una firma, la quale, per esser poco visibile, fu interpretata in vario modo, sì che alcuni vi lessero il nome di Van der Willigen, altri quello di Brueghel ed altri quello di Van der Heyden. Finalmente il signor Hofstede de Groot, direttore del Gabinetto delle stampe in Amsterdam, diede or non ha molto la seguente lezione della tanto discussa firma: « *Pieter Gyselz 1679* », ed ognuno potrà convincersi com'egli solo abbia colpito giusto.

Un bel ritrattino d'uomo, dipinto su rame (n. 466), fu sin ad oggi attribuito a Ted Borgh, non ostante la seguente iscrizione che vi si legge in basso: « *PAVL* » (oppure « *PAL*) *Fecit 1618 6 agust* ». Nessuno riuscì ancora a indovinare chi sia il pittore indicato da questa firma. Si è pensato o Zaccaria Paulusz, nato in Alkmaar nel 1600, e ad Antonio Palamedesz, nato in Amsterdam nel 1601; ma, anche non tenuto conto della poca verosimiglianza che l'uno in età di diciotto e l'altro di diciasett'anni lavorassero con tanta sicurezza di disegno ed esperienza dell'effetto, i loro quadri autentici dimostrano un fare notevolmente diverso. Sarei grato a chi, avendo trovato la soluzione di questo problema, me ne favorisse la comunicazione.

Faccio parimente appello alla cortesia dei dotti per ottenere la spiegazione del monogramma, passato sinora inosservato, che si trova sopra una tavola di scuola nordica e della prima metà del Seicento, rappresentante *Frutti e crostacei* (n. 221, ora sotto il nome di Jacobo Van Essen). Il detto monogramma è composto d'una P e d'una B legate da una lineetta diagonale, che congiunge il piede della P con l'alto dell'asta della B. Tratterebbesi forse di quel Pietro Binoit, menzionato da Nagler (*Die Monogrammisten,* t. IV, n. 2834?).

Nel prossimo riordinamento saranno introdotti in Galleria un quindici o venti quadri, che adesso, per mancanza di spazio o per altra ragione, stanno riposti nei magazzini. Prima di accordar loro il *dignus est intrare,* essi furono assoggettati ad un rigoroso esame, ed io son persuaso che la loro presenza apporterà alla quadreria un non esiguo contingente di valore. Ecco l'indicazione di alcuni:

Un *San Maurizio,* di Defendente de' Ferrari, frammento di trittico. È cosa veramente caratteristica e di ottima conservazione.

Una *Madonna,* attribuita ad Orazio Alfani.

Un *San Francesco,* di Paolo Du Boys, pittore anversano del Seicento, meritevole d'esser meglio conosciuto.

Tre *Paesaggi,* di Griffier. Essendo la nostra Pinacoteca ricca di ben tredici (in passato si credeva di quattordici) dipinti di questo artista, si era giudicato opportuno di non esporli tutti. Ma io son di parere che abbondanza di beni non nuoccia.

Un *Paesaggio,* di Saftleven, fu sin qui attribuito a Griffier, e non esposto per il motivo detto or dianzi. Essendomi venuto qualche dubbio sulla sincerità del battesimo, esaminai attentamente il dipinto e vi scopersi il monogramma di Saftleven.

Quattro grandi tele del Solimene rappresentanti soggetti dell'Antico Testamento, e riputate fra le cose migliori dell'immaginoso pittore napoletano.

Ma assai superiore al numero dei quadri destinati a passare dai magazzini in cui ora giacciono agli onori della Galleria è il numero di quelli che presentemente sono esposti, ma che converrà togliere dalla pubblica vista. Saranno oggetto di questa epurazione alcune copie e parecchi altri dipinti che, sebbene originali, sono indegni di figurare in una raccolta così pregevole com'è la Pinacoteca torinese.

Per quel che riguarda le copie, il solo fatto d'esser tali non sarà argomento sufficiente perchè sian messe, senz'altro, al bando, ma si farà una distinzione.

V'hanno copie fatte dagli allievi o dagli aiuti dell'autore stesso del prototipo sotto la sua sorveglianza, e talvolta col concorso di qualche

sua pennellata. Tali copie, per la peculiarietà della tecnica e per lo spirito che le informa, ricordano così da vicino il maestro, da aver quasi l'importanza di ripetizioni originali, ed a buon diritto gli studiosi ne tengono conto, e non mancano di metterle a raffronto con l'esemplare da cui son ricavate. Niun dubbio quindi ch'esse meritino d'esser collocate nelle Gallerie. Come appartenenti a questa schiera continueranno ad essere esposte le copie del *Cristo portato al sepolcro,* di Raffaello (n. 122); del *Ritratto di Papa Paolo III,* di Tiziano (n. 129); della *Cena d'Emaus,* dello stesso (n. 189 *bis*); del *Ritratto di un rabbino,* di Rembrandt (n. 450); della *Maddalena,* di Rubens (n. 343).

Ma quelle copie che furon fatte all'infuori dell'influenza diretta del maestro, per quanto sian dotate di bravura d'esecuzione, non hanno, a parer mio, titolo bastevole per prender posto in una scelta quadreria. Per conseguenza saranno scartati dalle nostre sale d'esposizione, ad esempio:

Il n. 279, ch'è copia del *San Pietro* di Mengs conservato al Museo di Vienna.

La *Maddalena* (n. 233), ora attribuita, senza fondamento, al Cagnacci, e ch'è invece copia d'una tela del Cavedoni nella Galleria degli Uffizi.

Il *Sansone vincitore dei Filistei* (n. 511), copia della fine del Seicento da un quadro di Guido Reni, ch'è nella Pinacoteca di Bologna.

La *Madonna col Bambino* (n. 165) ed il *San Francesco* (n. 187), entrambi tratti dalla *Madonna del Pallione,* di Guido, nella Pinacoteca di Bologna.

Il n. 485, rappresentante, in figure allegoriche, *Il Disegno e la Pittura,* copia d'un quadro pur di Guido al Louvre.

Quantunque i quadri originali da ritirarsi dalla pubblica mostra, perchè di merito troppo inferiore, siano stati scelti senza eccessivo rigore, essi saranno piuttosto numerosi. Può farne fede il seguente elenco, sebbene incompleto:

I numeri 19 e 25, rappresentanti due battaglie del principe Tommaso di Savoia, quadri immensi per mole quanto vacui di merito. La loro presente attribuzione a Van der Meulen è un'offesa a questo dilettevole pittore, del quale v'hanno due opere autentiche in Galleria.

La serie dei *Santi Cassinesi di famiglie regie,* dipinta da Antonino Molineri. Son dodici quadri identici di forma e di stile, noiosi e sfibrati. Non se ne esporrà che un paio.

I numeri 70 *bis*, 71 e 72, dello stesso Molineri, del quale però rimarranno ancora in Galleria saggi bastanti a dare un'idea di questo artista, così mediocre nella pittura ad olio, mentre invece era bravo nei freschi.

Il n. 353, *Atteone cangiato in cervo,* ora attribuito a Van Balen. — Il n. 505, *Ritratto d'ignoto,* scuola francese del secolo XVII. — Il n. 314,

La Natività, scuola tedesca del secolo XVI. — Il n. 342, *Cristo morto e la Vergine;* attribuito a Van Balen. — Il n. 350, *Festa campestre,* attribuito a Teniers padre.

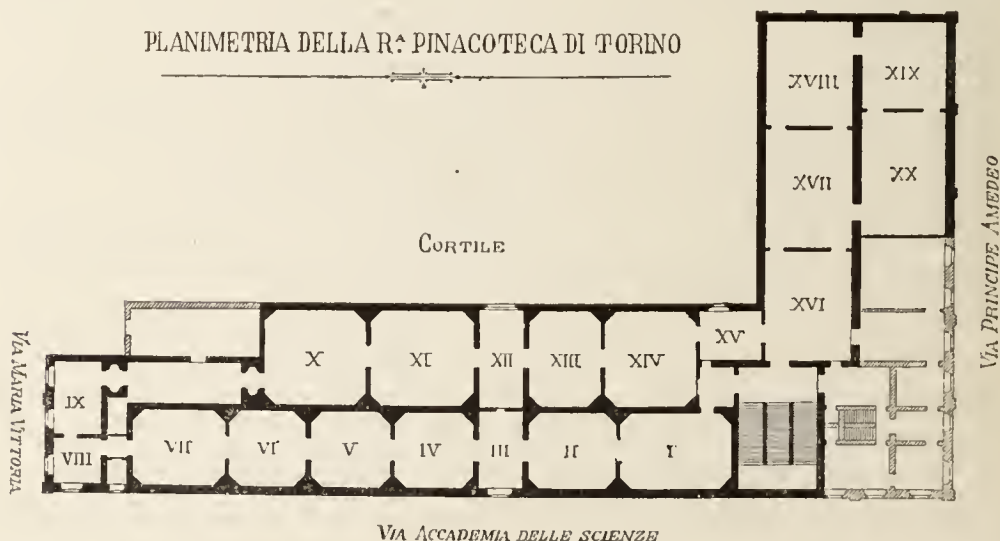
Due elementi preziosi, quasi direi indispensabili, per lo studioso che visita una Galleria, sono un buon catalogo e le fotografie dei monumenti principali ch'essa contiene.

Per il giorno in cui avrà luogo l'apertura della Pinacoteca ampliata e riordinata si spera che il pubblico potrà avere un catalogo, il quale, se non altro, conterrà molte notizie di fatto, e avrà costato non poca fatica al suo compilatore.

Le sole fotografie che sino a questi ultimi mesi si avessero di dipinti della nostra Galleria più non erano sufficienti alle esigenze degli studiosi. Molto opportunamente nella scorsa estate due fra i migliori fotografi d'Italia, il signor Anderson, di Roma, ed il signor Brogi, di Firenze, eseguirono, valendosi del sistema isocromatico e degli altri recenti perfezionamenti, la riproduzione dei più importanti quadri della raccolta. A giudicare dai saggi che ne ho veduti, quelle fotografie sono riuscite pari, se pur non sono superiori, a quelle dei più riputati stabilimenti esteri che trattano questo genere difficilissimo, ed è perciò da sperare che godranno del favore del pubblico.

Io mi lusingo che l'effettuazione del progettato riordinamento e delle suesposte innovazioni, non che di molte altre migliorie di cui non è qui il caso di far parola, avvantaggeranno singolarmente la regia Pinacoteca e renderanno più dilettevole e più proficua la visita alle sue sale.

Torino, 30 ottobre 1896.

ALESSANDRO VESME.

APPENDICE

INVENTARO [1] de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori, et i migliori del castello di Rivoli, con l'espressione della qualità d'essi, e de' nomi de' pittori, secondo il giudicio del signor Antonio della Cornia pittor Romano, aggiuntevi nel fine due note, una de' migliori pittori di essi quadri sì antichi che moderni, et altra delle classi de' pittori antichi, distinte in 1ª, 2ª e 3ª. — Goltio. [2]

PALAZZO.

Nella picciola galleria del palazzo di S. A. R. dalla parte delle finestre.

1. N. 6 tondi
2. N. 4 ovati

(grandi, con varie figure, e paesaggi. *Di Fiamengo moderno.* Pitture ordinarie.)

Nel fregio di sotto dall'altra parte della galleria.

3. N. 2 battaglie con paesaggi. *Di Vincenzo Manciola.* [3] Pitture mediocri.
4. Vener et Adone, con Amor, e due cani. Quadro buono. A. p. 1 ½; L. p. 2. [1]
5. Orfeo. *Di Sinibaldo Scorza.* [2] Buono. A. p. 1.3; L. p. 2.
6. Una battaglia co' segni Romani. *Di Monsù Brandin.* [3] Mediocre.
7. L'arca di Noè. *Vien dal Brugolo.* [4] Mediocre.

In testa della galleria verso la banda di Madama Reale.

8. Una battaglia, quadro grande. *De' Dossi da Ferrara, antichi.* Buono. A. p. 2; L. p. 4.

[1] Il numero d'ordine accanto a ciaschedun articolo e l'indice dei pittori nominati non si trovano nel testo originale e furono da me aggiunti per facilitare le citazioni e le ricerche. Nel segnalare i quadri che ancora fanno parte della regia Pinacoteca di Torino, per non moltiplieare, con poco frutto, le note, correndo dietro a congetture, mi son limitato a parlar di quelli la cui identificazione non può esser dubbia.

[2] Michel Angelo Golzio, segretario della Cancelleria ducale.

[3] Vincenzo Leckerbetien, detto il Manciola, nativo d'Anversa, ma stabilito a Roma, pittore contemporaneo al Della Corgna.

[1] Le misure sono verosimilmente in piedi liprandi (= m. 0.513), ma non concordano sempre esattamente con quelle del catalogo pubblicato dal Campori.

[2] Fu pittore di corte del duca Carlo Emanuele I di Savoia. La sua vita è narrata dal Soprani, *Pittori Genovesi.*

[3] Ludovico Brandin, francese, pittore patentato di Carlo Emanuele I, ancor vivo nel 1629.

[4] Cioè, copia da Brueghel.

9. Cieco che sona la lira. *Del Tivolese,*[1] *moderno.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 2.

Nella parte di detta galleria verso l'anticamera cominciando dalla suddetta testa.

Nel 1° termine.

10. Donna con arco in mano, e tre altre figure con pesci, che rappresenta l'Acqua; in rame. *Del Malosso.* Buono. A. p. $^1/_2$; L. p. $^1/_2$.
11. S. Gerolamo, in rame. *Del cav. Bassano.* Mediocre.
12. Amor che fabrica un arco; in tavola. *Vien dal Parmeggiano.* Mediocre.
13. S. Cattarina, c'ha tagliata la gola, e tien la mano su la ruota; in tavola. Mediocre.
14. Donna coronata di fiori con vari frutti attorno, che figura la Terra; in rame. *Del Malosso.* Buono. A. p. 0.8; L. p. $^1/_2$.

Nel 1° quadro di mezzo.

15. La Madonna col Bambino, S. Bartolomeo, et altra santa, mezze figure; in tavola. *Di Paris Bordone, antico.* De' migliori. A. p. 1 $^1/_2$; L. p. 1.8.
16. La Madonna, S. Giovanni Battista a cavallo dell'agnello verso Cristo, che sta in braccio alla Madre, et altre quattro figure intiere. *Del Pordenone Venetiano, antico.* De' migliori. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 2.

Nel 2° termine.

17. S. Giacomo apostolo, figura intiera picciola; in tavola. *Di Michelin da Siena,*[2] *antico.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.
18. Risurrettione di Cristo, ovato di pietra. Ordinario.
19. Il Salvatore, figura intiera picciola, in tavola. *Di detto Michelino.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.
20. S. Veronica, ovato in pietra. Ordinario.
21. S. Andrea apostolo, in tavola. *Di Michelino.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

Nel 2° quadro.

22. Cristo che porta la croce con due altre mezze figure. *Del Palma, antico.* Buono. A. p. 1.4; L. p. 1.4.
23. La Madonna col Bambino steso in grembo, e S. Gioseppe, mezze figure. *Del sudetto Palma.* Buono. A. p. 1.4; L. p. 1.4.
24. Cristo in croce, e diverse figurine, quadro in tavola co' le antine da serrarlo. *Si crede di Alberto Duro, antico.* De' migliori. A. p. 2; L. p. 2.10.
25. Ritratto picciolo d'uomo co' guanti piegati in mano; mezzo ovato in tavola. Mediocre.
26. Ritrattino in tavola, con spada sotto il braccio, e sul rovescio Cleopatra nuda che si uccide. Buono. A. p. 0.7; L. p. $^1/_2$.
27. S. Pietro che va a medicar Santa Agata, con un angelo, mezze figure in rame. *Di Monsù Voet.*[1] Mediocre.
28. Ritrattino in carta. Ordinario.
29. Beato Amedeo picciolo, in tavola. Ordinario.

Nel 3° termine.

30. S. Pietro apostolo, in tavola. *Di Michelino.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.
31. Ritratto di Emanuel Filiberto giovine. Ordinario.
32. La Pietà, mezze figure. Ordinario.
33. Ritratto di un giovine vestito di verde. Ordinario.
34. Altro apostolo, in tavola. *Di Michelino.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

Nel 3° quadro.

35. La Madonna col Bambino che le siede in grembo sopra un cossino, et un

[1] Ignoro chi sia il pittore così designato.

[2] Credo che il Della Corgna qui ed in seguito abbia scritto « Michelino » per errore, ma che abbia voluto intendere il Mecarino da Siena, cioè Domenico Beccafumi.

[1] Monsù Voet, altrove chiamato anche Ouet e Ovet, è Simon Vouet.

vaso di fiori a canto; in tavola. *Maniera lodesca, antica.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.10.

36. La Madonna e 'l Bambino con una rosa, mezze figure. *Di Scipione Gaelano.* [1] Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.10.
37. Erodiade col capo di S. Giovanni Battista alzato sopra un catino, mezze figure, in tavola. *Maniera lodesca, antica.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.10.
38. La Madonna col Bambino nudo su le ginocchia, e S. Giovanni Battista putto che gli porge un cardellino, figure intiere, in tavola. *Del Lodovico, anlico.* Buono. A. p. 1.8; L. p. 1.3.
39. La Madalena con due angioli, figure intiere, in tavola. *Dello Schidone da Modena.* Buono. A. p. 1.8; L. p. 1.3.
40. Ritrattino al naturale co' le manine giunte, veste celeste. *Del Cairo.* Mediocre.
41. S. Giovanni Battista nudo co' la croce, e 'l motto: «ecce Agnus Dei»; in rame. *Viene da Camillo Procaccino.* Ordinario.
42. Il Salvatore putto, con la mano sopra un mondo, in rame. *Del Malosso da Cremona.* Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.8.
43. Puttina con le mani in croce, in tavola. *Di Giulio Cesare Procaccino.* Buono. A. p. 0.8; L. p. $^1/_2$.

Nel 4° termine.

44. Apollo ignudo co' la lira, e panno celeste che svolaccia, in rame. *Vien da Michel Angelo, copia di Monsù Roberlo.* [2] Mediocre.
45. La Madonna con Cristo ignudo, che tengono un libro aperto, in tavola. *Vien dall'Albano.* Mediocre.
46. Cristo in croce vivo fra due angioli in nuvole, in rame. *Vien da Michel Angelo, copia di Roberlo.* Mediocre.
47. La Madonna a sedere con Cristo in grembo che dorme, in tavola. *Vien dal Coreggio.* Ordinarijssimo.
48. Davide co' la testa di Golia appoggiato ad una colonna spezzata, in rame. *Vien da Guido.* Ordinarijssimo.

Nel 4° quadro.

49. La Madalena col vaso in mano, mezza figura in tavola aggiunta. *Di Gaudenlio, anlico.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.8.
50. La Madonna con Cristo bambino, che tiene una corona in mano, con S. Gioseppe e S. Gerolamo, mezze figure, in tavola. *Del Lanino di Vercelli, anlico.* Buono.[1] A. p. 1.2; L. p. 0.3 (?).
51. S. Giovanni Battista nel deserto, che tien l'agnello in braccio, figura intiera, in tavola. *Di Gaudenlio.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.9.
52. S. Cattarina con un libro in mano, mezza figura, in tavola. *Di Marcello Venuslo, allevo di Michelangelo Buonarruola, anlico.* Mediocre.
53. S. Gerolamo che contempla una testa di morto in un deserto, mezza figura in tavola. *Di Cesare da Seslo, allevo di Lionardo, anlico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.2.
54. La Madonna col Bambino, S. Gioseppe e Santa Cattarina, figurine intiere. *Vien da' Dossi di Ferrara, antico.* Mediocre.
55. La Madonna col Bambino, abbracciato da S. Giovanni Battista, figurine intiere, in tavola. *Vien dal Parmeggiano,* Mediocre.
56. La Madonna col Bambino che accenna, in tavola. *Vien dal Lovino.* Mediocre.
57. La Natività del Signore, con S. Gioseppe e due angioli, figure intiere, in tavola. *Del Lanino.* Buono. A p. 0.10; L. p. 0.7.

Nel 5° termine.

58. Altro apostolo, in tavola. *Di Michelino.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

[1] Scipione Pulzone da Gaeta.

[2] Roberto Levoyer, francese, pittore alla Corte sabauda, morto a Torino nel maggio 1630.

[1] È il n. 51 della R. Pinacoteca.

59. S. Francesco che tiene una mano sopra una testa di morto, con due angioli, in tavola. Ordinarijssimo.

60. La Madonna col Bambino, che sposa S. Cattarina, mezze figure in tavola. *Vien dal Coreggio.* Mediocre.

61. S. Pietro che nega Cristo, con la serva, due soldati, et altre quattro figurine intiere, in tavola. *Di Carlo Venetiano, maniera un poco secca.* Mediocre.

62. S. Giovanni apostolo, in tavola. *Di Michelino.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

Nel 5° quadro.

63. S. Francesco che riceve le stigmate, figura in piedi, in tavola. *Di Pietro Perugino, antico.* Buono. A p. 0.1; L. p. 0.3.

64. La Madonna col Bambino ignudo in piedi su le ginocchia, con lontananza di paese, in tavola. *Di Raffaele, della prima maniera, antico.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.9.

65. La Madonna scapigliata col Bambino alla tetta, al quale porge un frutto. *Maniera tedesca antica.* Mediocre.

66. S. Lorenzo in piedi, quadro bislungo in tavola. *Di Pietro Perugino, antico.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.3.

67. L'Annuntiata, con le ante da serrarla, in una de' quali sta un cardinale ingenocchiato, e nell'altra la visitatione di S. Elisabet, in tavola. *Quadro bellissimo, di maniera todesca antica, ma la testa del cardinale è rimessa d'altra mano.* De' migliori. [1] A. p. 1.9; L. p. 3 1/2.

68. Cristo morto con la Vergine, le tre Marie, Gioseppe, e Nicodemo, figure intiere picciole, in pietra paragone. *Del Bassano, antico.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.6.

69. La Vergine a sedere con veste rossa, sopraveste celeste, tiene il Bambino nudo in braccio che le porge le mani al seno, in tavola. *Di Raffaele, bellissimo.* De' migliori. A. p. 7; L. p. 5.

70. Cristo morto sostenuto da Gioseppe, la Madonna a' piedi, e Nicodemo, con paesaggio, in tavola. *Del Fattorino, allevo di Raffaele, antico.* Buono. A. p. 7; L. p. 7.

71. La Madonna col Bambino nudo in piedi, S. Pietro e S. Sebastiano, mezze figure. In tavola. *Del Francia, antico.* Buono. A. p. 7; L. p. 6.

72. La Madonna con rosa bianca in mano, il Bambino nudo fra due cossini, un ritratto al naturale di un frate camisotto, e veduta di paesaggio. In rame. *Vien dal Parmeggiano, benissimo copiato dal Mazzola, moderno.* Buono. [1] A. p. 0.7; L. p. 0.6.

Nel 6° termine.

73. Altro Apostolo, in tavola. *Di Michelin da Siena.* Buono, A. p. 0.7; L. p. 0.4.

74. Madonna Laura mezo scapigliata, meza figura, in tavola. *Maniera fiorentina seccarella, antica.* Mediocre.

75. La Madonna col Bambino nudo, che l'abbraccia, cinto d'un panno bianco profilato di celeste, in tavola. Ordinario.

76. Testa del Petrarca, in tavola. *Maniera fiorentina secca.* Mediocre.

77. Altro Apostolo, in tavola. *Di Michelin da Siena.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

Nel 6° quadro.

78. S. Paolo in piedi con la spada et un libro, e veduta di paese. Quadro bislungo, in tavola. *Maniera todesca, antica.* Mediocre.

79. La Vergine col Bambino circondato da raggi di luce, in tavola. *Maniera todesca, antica.* Mediocre.

80. La Vergine col Bambino e S. Gioseppe, con vista di paese; in tavola. *Di pittor antico.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.8.

[1] I due laterali esistono tuttora nella R. Pinacoteca (n. 320 e 312), ma dello scomparto centrale non si conosce la sorte.

[1] Forse Gerolamo Mazzola, pronipote del Parmegianino.

81. S. Cattarina da Siena, in piedi, in tavola bislunga. *Maniera todesca, antica.* Mediocre.
82. Cristo che scaccia dal tempio i venditori, e compratori, in tavola grande. *Di pittor antico.* Buono. A. p. 1.10; L. p. 3.
83. Cristo preso all'horto, figure intiere, in tavola. *Di Alberto Duro, antico.* Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.7.
84. La Vergine col Bambino nudo in piedi, che l'abbraccia, S. Giovanni Battista, e due altre figure, in carta. *Di Andrea del Sarto, antico.* Buono. L. p. 0.10; L. p. 0.7.
85. La Vergine col Bambino nudo in faccia, che tiene una cardelina in mano, e S. Gioseppe, in tavola. *Del Rosso Bolognese, antico.* Mediocre.
86. Cristo morto in croce con altre figurine intiere, in pietra paragone. *Del Bassano, antico, bellissimo.* Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.8.

Nel 7° termine.

87. S. Sebastiano legato alla colonna con una sola freccia nel fianco, figura intiera, in rame. *Di Monsù Roberto.* Ordinario.
88. Testa di un Cristo coronata di spine, in tavola. *Maniera todesca, antica.* Ordinario.
89. La Vergine che abbraccia il Bambino, meza figura in tavola. Ordinario.
90. Testa della Madonna, che piange, in tavola. *Maniera todesca, antica.* Ordinario.
91. S. Michele che fulmina Lucifero, in rame. *Di Roberto.* Ordinario.

Nel 7° quadro.

92. La Madonna col Bambino, che prende S. Giovanni Battista per la mano, e S. Gerolamo con libro aperto, in tavola. *Del Palma vecchio, antico.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 2.
93. La Madonna a sedere con capelli bruni sparsi, e 'l Bambino che fa faccia, e guarda fiso una croce, che tien fra le mani, in tavola. *Di Lionardo da Vinci, antico.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.9.
94. Le due Erodiadi col soldato, che presenta la testa di S. Giovanni Battista sopra una tazza, et in lontananza Erode con le medesime a tavola, meze figure, in tavola. *Del Lodovico, antico.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 1.5.
95. La Madonna con S. Gioseppe che porge quattro cerase al Bambino, meze figure, in tavola. *Di Raffaele, antico.* Buono, ma ritocco. A. p. 0.10; L. p. 1.
96. S. Giovanni Battista picciolo nudo, ch'accenna ad una crocetta, figura intiera, in tavola. *Vien da Leonardo, copiato da Cesare da Sesto, antico.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.
97. La Madonna con le mani in croce al petto piangente, mezze figure in tavola. *Del Suardo, allevo del Correggio, antico.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.
98. Cristo che porta la croce con una corda al collo, meza figura in tavola. *Del Suarda.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.
99. La Madonna col Bambino, che si rincontrano con amendue le mani, meza figura. *Detto Schidone da Modena.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.

Nell'8° termine.

100. N. 2 quadri. S. Paolo apostolo, in tavola e S. Andrea apostolo. *Di Michelin da Siena.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.9.
101. S. Francesco, e 'l compagno, con un angiolo che suona il violino, figure intiere picciole, in rame. Ordinario.
102. Una Madonina, che posa il capo su quello del Bambino, che tiene un fiore in mano, meze figure in tavola. *Di Bernardino Lanino, antico.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.
103. Sposalitio di Santa Catarina, che tiene in mano una palma et una spada al genocchio, figure intiere picciole, in tavola. *Vien dal Coreggio, assai ben copiato.* Buono. A. p. 0.6; L. p. 0.6.

Nell' 8° quadro.

104. La Vergine col manto rosso, che dà la tetta al Bambino, meze figure in tavola. *Vien dal Palma vecchio, antico.* Mediocre.
105. La Vergine col Bambino, che mostra una gamba sola sopra il braccio di lei, con S. Gerolamo a canto, meze figure in tavola. *Di Gio. Pietrino allevo di Leonardo, antico.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.9.
106. Sposalitio di Santa Cattarina coronata di perle, che tien la mano su la ruota, meza figura in tavola. *Vien da Leonardo, copiato da Marco d'Augion suo allevo.* Buono. [1] A. p. 1; L. p. 0.9.
107. Il Salvatore con la mano che benedice, mezza figura in tavola. *Del Fallorino, allevo di Raffaele, antico.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.8.
108. Testa con mezzo bracio, e poco di panno rosso, in tavola. *Di Catisto da Lodi, antico.* Mediocre.
109. Ritratto d' huom armato, che tiene una mano sopra una pietra mischia, e l'altra sopra un elmo, meza figura in tavola. *Del Giorgione, bellissimo, antico.* Dei migliori. A. p. 2; L. p. 1.6.
110. Testa di un vecchio con panno rosso e senza mani, in tavola. *De' Dossi da Ferrara, antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.6.
111. Testa del Salvatore, senza mani, in tavola. *De' Dossi, quadro bellissimo.* Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.3.
112. S. Gerolamo mezzo nudo con la testa che posa sopra la mano, in tavola. *Detto Schidone.* Mediocre.
113. S. Gioseppe che travaglia di legname, con la Vergine in piedi che tiene il Puttino in braccio, e due altre figure intiere, in tavola. *Detto Schidone.* Mediocre.
114. La Vergine a sedere col Puttino in braccio, et un'altra figura a canto, figura intiera, in tavola. *Detto Schidone.* Mediocre.
115. S. Gerolamo avanti al crocifisso, con un libro rosso sotto i gomiti, figura intiera. *Vien da Alberto Duro, antico.* Mediocre.

Nel 9° termine.

116. Un Apostolo, in tavola. *Di Michelin da Siena.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.
117. La Vergine col Bambino e S. Gioseppe in lontananza che lavora di legname, figure intere picciole, in tavola. *Vien dal Corregio, honestamente ben copiato.* Buono. A. p. 0.8; L. p. 0.6.
118. Cristo morto in grembo alla Vergine, con poco paesaggio. *Vien dal Coreggio.* Mediocre.
119. La Vergine col Bambino che ha tolto una crocetta di mano a S. Giovanni Battista, il quale abbraccia l'agnello, figure intiere, picciole, in rame. *Vien da Guido.* Mediocre.
120. Altro Apostolo, in tavola. *Di Michelin da Siena.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

Nel 9° quadro.

121. S. Giovanni Battista col manigoldo in prospettiva di una città, et Erodiade che prende la testa in lontananza, in tavola. *Di maniera todesca antica, diligente.* Buono. A. p. 2.6; L. p. 2.6.
122. La Madonna con velo nero, e 'l Bambino che le tiene un braccio al collo, e sei altre meze figure, in tavola. *Di Andrea Mantegna, antico.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 1.6.

Nell'ultimo termine verso la camera reale.

123. Huomo nudo in schena, che sede sopra una tavola, figura intiera. *Di Simon Venetiano.* [1] Mediocre.
124. Testina di un giovine in profilo con berretta rossa. *Maniera fiorentina antica.* Mediocre. A. p. 0.9; L. p. 0.7.

[1] È il n. 104 della R. Pinacoteca e presentemente è a torto creduto opera del Boltraffio. Il Della Corgna sembra esser nel vero dicendolo dipinto da Marco d'Oggionno, ma forse erra nel voler che la composizione sia di Leonardo.

[1] Simon Peterzani.

125. Altra testa di donna in profilo, con un elmo, ornata di velo bianco. *Maniera fiorentina antica.* Mediocre.
126. Testa di un giovine in faccia con capigliatura, et un berretino nero, in tavola. *Di Gio. Beltino, antico.* Buono. A. p. 0.8; L. p. 0.6.
127. Huomo nudo sedente in faccia, figura intiera. *Di Simon Venetiano.* Mediocre. A. p. 0.10; L. p. 0.7.

In testa della galleria verso la camera reale.

128. Donna grande vestita alla venetiana, con un libro in mano et altri sotto un braccio, et un huomo vestito alla romana che posa un braccio sopra un tappeto, quadro grande. *Di uno dei fratelli Dossi da Ferrara, cioè del migliore.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 2 1/2.
129. I quattro Dottori di Santa Chiesa, meze figure. *Di Cico Napolitano.* [1] Buono. A. p. 2; L. p. 2 1/2.

Nel fregio di sopra cominciando dalla testa della galleria verso Madama Reale.

Quadri piccioli.

130. Testina di femina. Ordinario.
131. Uno a cavallo in atto di orare avanti a diverse figure. *Maniera secca antica.* Mediocre.
132. Santa Maria Maggiore. Ordinario.
133. Molte figurine in un paese. *Maniera fiamenga.* Ordinario.
134. Testina di femina. Ordinaria.
135. Testa di un frate. Mediocre.
136. Prospettiva di notte del dentro di un tempio con alcune figurine, in rame. *Maniera fiamenga.* Mediocre.
137. Testa grossa al naturale di un huomo raso, in tavola. *Maniera todesca, ma morbida, antico.* Mediocre. A. p. 0.7; L. p. 0.6.
138. Altra prospettiva di giorno del dentro di un tempio, con un prete et altre figure, in rame. *Maniera fiamenga.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.
139. Ritrattino d'huomo al naturale con una mano ch'alza un deto, e collarino aperto con cordicelle, in tavola. *Di Titiano* De' migliori. A. p. 0.4; L. p. 0.3.
140. Principio del Diluvio, con molte figurine, e l'Arca d Noè in lontananza, in rame. *Del figliuolo del Brugolo.* Mediocre.
141. S. Gerolamo con l'angelo che gli suona la tromba, in pietra. Ordinario.
142. Cristo nell'horto con veste bianca, e l'angelo avanti, in tavola. *Vien dal Coreggio, assai ben copiato.* Mediocre.
143. Paesaggio, in rame. Ordinario.
144. Incendio, in tavola. Ordinario.
145. La Vergine col Bambino in grembo, che tiene in mano il motto: « Ecce agnus Dei », et ha S. Giovanni Battista a' piedi. *Di Antonio Caraccia.* Buono. A. p. 0.6; L. p. 0.6.
146. Battaglia parte per terra, parte sovra un ponte, due angioli che vengono dal cielo con spade, e paesaggio, in rame. *Del figliuol del Brugolo.* Mediocre.
147. Paesino tondo, in rame. Ordinario.
148. La Natività di Cristo, con altre sei figurine intiere. *Di Sinibaldo Scorza.* Buono. A. p. 0.9; L. p. 0.6.
149. L'Annuntiata, Iddio Padre, e due angioli, ovato in pietra. Ordinario.
150. Gioco di scacchi con diece mezze figure picciole, in tavola. *Maniera todesca antica.* Mediocre. A. p. 0.7; L. p. 0.8.
151. Testina di femina pittorata in carta. *Vien da Raffaele, assai ben copiata.* Mediocre.
152. S. Giovanni Battista che predica nel deserto, con molte figurine intiere. Mediocre. A. p. 0.7; L. p. 0.10.
153. Cristo che leva S. Pietro dal mare, e tre altri Apostoli in barca. Quadro in pietra. Ordinarijssimo.
154. Altro simile in pietra paragone. *Di Andrea Castello Genovese.* Buono. A. 0.9; L. p. 0.6.
155. Testina di putto. Ordinarijssimo.
156. Le Marie al sepolcro, con due angeli

[1] Pittore a me ignoto.

vestiti di bianco, in rame. *Vien da Rubens.* Ordinario.

157. Natività del Signore, S. Gioseppe et i pastori, in tavola. *Vien dallo Scarsellino.* Ordinario.

158. Sansone con un campo d'huomini uccisi attorno. Ordinario.

159. La Madonna in paesaggio, col Putto che dorme, et un angelo. In rame. Ordinario.

160. Santa Margarita, mezza figura, in rame. *Vien da Procaccino.* Ordinario.

161. Testa della Madonna. *Vien da Raffaele.* Mediocre.

162. La Madonna col Bambino nudo, mezze figure, in pietra losa. *Del Moncalvo.* Mediocre.

163. Paesino in rame con alcune figurine. *Maniera fiamenga.* Buono. A. p. 0.6; L. p. 0.6.

164. L'adoratione de' Magi in rame. *Di un fiamengo.* Ordinario.

165. Battaglietta in pietra mischia. Ordinario.

166. Altra battaglia. Ordinario.

167. Una Madonina col Bambino, figure intiere, e S. Giovanni Battista, mezza figura, in tavola. *Vien da' Dossi da Ferrara.* Mediocre.

168. S. Ignatio avanti a Cristo con la croce in spalla in una nuvola, in rame. Ordinario.

169. S. Pietro in mare levato da Cristo, in pietra alabastro. Ordinario.

170. S. Maddalena, figura intiera, in rame. Ordinario.

171. S. Giovanni Battista ch'accenna con un deto, mezza figura, in rame. *Vien da Leonardo.* Ordinarijssimo.

172. Testina di femina con un filo in fronte. *Vien da Gaudentio.* Mediocre.

173. Anchise et Enea, con l'incendio di Troia, in rame. *Vien dal Baroccio.* Ordinario.

174. Cristo nell'horto sostenuto dall'angelo, in pietra. Ordinario.

175. Testa di S. Giovanni Battista presentata alla tavola di Erode, con molte figurine intiere; in rame. Ordinario.

176. Testa di un giovine. *Vien da Giorgione.* Mediocre.

Camera reale.

Nel primo ordine di sopra.

177. La Madonna del Mondovì. *Del Caracca.*[1] Ordinario.

178. La Madonna col Bambino, et un canestro in un canto, figure intiere. *Vien dal Coreggio.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 2.

179. Cristo coronato di spine, con quattro soldati, due mezzo nudi che l'incoronano, e due armati, mezze figure. Buono. A. p. 2; L. p. 3.

180. La Madonna col Bambino, che tiene un mondo in mano, co' raggi di luce attorno il capo, e due angioli che le tengono la corona sopra il capo, mezze figure. Ordinario.

181. La Madonna detta di Savigliano, vestita di bianco, col Putto che tetta, coronata il capo. Ordinario.

182. Santa Margarita col drago, mezza figura. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2.6; L. p. 1.3.

183. La Madonna con una stella sulla spalla, e 'l Bambino. Ordinario.

184. Santa Agnese, co' l'agnello che si vede per la testa, mezza figura. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 1.3.

185. La Madonna di Savona. *Del Castello di Genoa.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 1.3.

186. Cristo in Emaus ad una mensa picciola; mezze figure. *Di Bartolomeo della Leonessa allevo del Manfredi.* Mediocre.

187. La Madonna e 'l Bambino in catedra, con sette angioli. Ordinario.

188. S. Cecilia che suona l'organo coronata di rose, mezze figure. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 1.3.

189. La Madonna col Bambino in campo

[1] Giovanni Kraeck, conosciuto sotto il nome di Caracca, pittore di Carlo Emanuele I.

d'oro, detta Santa Maria del Popolo. Ordinario.

190. S. Orsola, mezza figura. *Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

191. La Madonna di Monserrato. Ordinarijssimo.

192. Santa Cattarina, mezza figura. *Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3

193. Donna che suona l'organo, con altre sette figure di musici, mezze figure. Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

194. Il Salvatore nudo con manto verde. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

195. La Madonna dell'Oroppa. Ordinario.

196. S. Agata, mezza figura. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

197. S. Maria Maggiore. Ordinario.

198. S. Lucia, mezza figura. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

199. La Madonna in piedi con veste bianca e 'l Puttino coronati. Ordinario.

200. La Madonna e S. Gioseppe che vestono il Bambino, e S. Anna. *Di Bartolomeo della Leonessa.* Ordinario.

201. La Madonna sopra le nuvole col Puttino vestito di rosso. Ordinario.

202. S. Prassede, mezza figura. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

203. La Madonna con due stelle sul manto, una al fronte, altra alla spalla, col Puttino in braccio. Ordinario.

204. S. Apollonia. *Di Antonio della Cornia.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1.3.

Nell'ordine di mezzo.

Quadri grandi.

205. Lot con le due figlie vicini a un sasso, figure intiere. *Del Gentilesco.* De' migliori.[1] A. p. 3 1/2; L. p. 4.

206. Cristo che scaccia dal tempio, con dieci figure e testa d'agnello. *Del Manfredi.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 4.

[1] Si trova nel reale Palazzo di Torino.

207. S. Pietro, e l'ancella che mette la mano sulla spalla di un soldato, mezze figure. *Del Manfredi.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 4.

208. S. Sebastiano steso sopra un panno rosso, medicato da due donne. *Del Caracciolo Napoletano.* Buono. A p. 3 1/2; L. p. 4.

209. Una Carità, donna che dà la tetta ad un vecchio carcerato. *Del Manfredi.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 2.

210. S. Giovanni Battista nudo al deserto, con bocca aperta, figura intiera. *Di Guido Reni.* De' migliori. A. p. 3 1/2; L. p. 2 1/2.

211. S. Pietro col gallo, e libro aperto, figura intiera. *Del Baglione Romano.* Buono.[1] A. p. 3 1/2; L. p. 2.

212. Cristo nell'horto sostenuto dall'angiolo, figure intiere. *Del Mallese altevo del Manfredi.* Mediocre.

213. Giudit in piedi. *Vien da Leonardo copiato dal Figino.* Buono. A. p. 4; L. p. 1 1/2.

214. Il figliuol prodigo, tre figure intiere, et altre picciole in lontananza. *Del Guercino da Cento.* De' migliori.[2] A. p. 3 1/2; L. p. 4.

215. Gioseppe con due altri in prigione, figure intiere. Mediocre.

216. S. Francesco con un crocifisso et una testa di morto. *Del Cairo.* Mediocre.

217. Cristo in Emaus grande, con cinque figure intiere. *Vien da Tiziano, benissimo copiato da Scarsellin da Ferrara.* Buono.[3] A. p. 3 1/2; L. p. 4 1/2.

218. La Madonna, S. Elisabetta, Cristo, e l'agnello, figure intiere. *Del Cairo, copiato dal cartone di Lionardo da Vinci.* Mediocre.

[1] Nella R. Pinacoteca, n. 262.

[2] È il n. 173 della R. Pinacoteca, a torto sin qui attribuito al Tiarini.

[3] Nella R. Pinecoteca, n. 189 *bis.* Sinora non era detto chi fosse l'autore di questa copia. L'attribuzione allo Scarsellino è assai verosimile.

Nell'ordine di sotto.

219. La Madonna col Bambino et angioli, figurine in un paesaggio, in tavola. *Del Brugolo.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 1 1/2.
220. La Madonna col Bambino in braccio in un paese con diversi fiori. *Del Brugolo.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 1 1/2.
221. Varij quadretti che fingono un gabinetto, ed altre curiosità, in un quadro. *Di Francesco Franco.*[1] Buono. A. p. 1.3; L. p. 1.8.
222. Rapimento delle Sabine con un arco trionfale nel mezzo, in tavola. Mediocre.
223. La chiesa d'Anversa, parte di dentro. *Di un fiamengo.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.
224. La cena di Baltassar, figurine. *Del Brugolo.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.
225. Donna spettorata con fiori nella destra, mezza figura, in tavola. *Del Giorgione, antico, ma riloccalo, e guasle le mani.* Buono. A. p. 1.5; L. p. 1.2.
226. Giudit con la vecchia, mezze figure. *D'Alessandro Morello da Bressa, antico.* Buono. A. p. 1.5; L. p. 1.2.
227. Cristo con le piaghe, et corona di spine, mezza figura. *Maniera lodesca.* Mediocre.
228. La Madonna con Cristo in braccio che dorme, e S. Giovanni con l'agnello in braccio. *Di Gaudentio.* Dei migliori. A. p. 1.5; L. p. 5. — Sua Altezza Reale n'ha fatto dono al pittor Antonio della Cornia.
229. La Madonna con Cristo e S. Giovanni Battista. *Del Moncalvo.* Mediocre.
230. N. 2 S. Franceschi, mezze figure. *Del Cairo.* Mediocri.
231. Martirio di S. Paolo con molte figure picciole intiere attorno, e due angiolini in aria. *Di Antonino di Savigliano.*[2] Ordinario.

[1] Francesco Francken, fiammingo.

[2] Antonino Molineri, da Savigliano. Il quadro qui descritto è il n. 74 della R. Pinacoteca.

232. S. Gerolamo con la penna in mano, libri e testa di morto, mezza figura, *Del Valenlino francese.* Mediocre.
233. La Maddalena, mezza figura. *Del Valenlino.* Mediocre.
234. La Madonna con Cristo e S. Giovanni, figure intiere, in tavola. *Di Raffaele.* De' migliori. A. p. 1 1/2; L. p. 1.2.
235. La Madalena portata dagli angioli, figure intiere. *Del cavaliere Gioseppe.*[1] Buono. A. p. 1.4; L. p. 1.
236. Ritratto del Ser.mo Principe di Piemonte a sedere con una pernice in mano. *Del Cairo.* Mediocre.[2]
237. La circoncisione di Cristo, figurine in piedi, in tavola. *Di Michelin da Ferrara.*[3] Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.6.
238. Apollo, testa dal naturale, miniatura. *Di Giovanna Garzoni.*[4] Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.8.
239. Quadretto di miniatura de' Ser.mi di casa d'Austria, e dame, sotto figure d'angioli e santi. Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.6.
240. S. Sebastiano legato ad una colonna, miniatura. *Di Giovanna Garzoni.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.

Altri quadri ritrovati nella stanza del mastro da bosco Costa ch'erano nella camera Ducale.

241. Natività della Madonna, figurine 14 intiere, in rame. *Si crede di Monsù Brandin.* Mediocre.

[1] Giuseppe Cesari, detto l'Arpino.

[2] Questo quadro è perduto, ma ne esiste nella R. Pinacoteca (n. 30) una copia fatta da un imitatore di Van Dyck e senza dubbio superiore all'originale del Cairo. Il principe di Piemonte di cui qui si tratta è Francesco Giacinto.

[3] Forse Michele Cortelini, del quale dà la biografia il Baruffaldi, *Pittori Ferraresi,* t. I, pagina 159.

[4] Amico Ricci, il quale scrisse la biografia di questa miniatrice (*Artisti della Marca d'Ancona,* t. II), ignorò il soggiorno da lei fatto a Torino dal 1632 al 1637.

242. Tre giudici in una camera, con una lontananza dove si fa giustizia, e vi è gran popolo, e dall'altra parte una tavola apparecchiata; quadro in tavola. *Di mano oltramontana.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.6.

243. La regina Sabba avanti a Salomone, con molte figurine, e paesaggio, in tavola. *D'oltramontano.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.6.

244. Un mercato con un'insegna rossa d'hosteria, c'ha sopra un S. Sebastiano, in rame. *Maniera fiamenga.* Buono, A. p. 1; L. p. 1.4.

245. Paesaggio in rame con due uccelli in aria et una troppa di pecore. *Del Gobbo de' frutti, allevo di Caraccia.*[1] Buono. A. p. 0.8; L. p. 0.10.

246. La strage degl' Innocenti, con le donne più in veduta, una de' quali ha la schena nuda, altra vestita di rosso, et altra di bianco e giallo, in rame. *Di Alessandro Veronese.*[2] Buono. A. p. 1; L. p. 1.4.

Gabinetto dorato.

Ordine di sopra.

247. Tre musici, mezze figure. *Di Rocco Marcone, antico.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.

248. Lucretia ferita, con tre mezze figure. *Di Lorenzo Lollo pittor antico, ma la Lucretia è ritoccata da Giulio Cesare Procaccino.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 1 1/2.

249. Donna che cade in braccio ad un huomo, con tre mezze figure. *Del Giorgione da Castelfranco.* De' migliori. A. p. 1 1/2; L. p. 1 1/2.

250. Erodiade che suona il liuto, tre mezze figure. *Di Antonio della Cornia.* Dei suoi migliori. A. p. 1 1/2; L. p. 2.

251. Un vecchio con una giovane spettorata, et una vecchia, mezze figure. Mediocre.

252. Un huomo, et una donna con ventaglio di penne in mano, vestiti all'antica. *Vien dal Giorgione.* Mediocre.

253. Un giovane a sedere con un fogliazzo in mano. *Del Checco, allevo di Caravaggio.* Mediocre.

254. S. Pietro con le mani incrociate, e S. Paolo che scrive. *Di Balduino il fiamengo, allevo del Manfredi.* Ordinario.

255. S. Gerolamo con un libro aperto, et una testa di morto. *Di Sinibaldo Scorza.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.

256. Tre mendicanti. *De' Campi fratelli da Cremona.* Buono. A. p. 1/2; L. p. 2.

257. S. Giovanni Evangelista che scrive. *Del Mallese allevo di Manfredi.* Ordinario.

258. Uno con un elmo in mano. Mediocre.

259. David con la spalla nuda, e la testa del Gigante. *Del Manfredi, ma la testa è d'altra mano.* Mediocre.

260. Donna vestita all'antica con cordone nero al collo. *Del Dossi da Ferrara.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 1.

261. La Madalena con un bracio nudo, e guarda indietro. *D'un allevo di Monsù Ovel.* Ordinarijssimo.

262. La Pittura, e 'l Disegno, mezze figure. Mediocre.

263. S. Pietro in notte con le braccia aperte; mezza figura. *Del Cigoli.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.

264. Una Carità Romana, donna ch'allatta un vecchio in prigione. *Vien da Caraccia bolognese, ben copiato.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.3.

265. Cristo con S. Pietro e due manigoldi che lo prendono. *Del Passignano.* Mediocre.

266. S. Gioseppe con la verga fiorita. *Dello Spagnoletto.* Buono. A. p. 1 1/2; L. p. 2.

Ordine di mezzo.

Quadri grandi.

267. Cristo che lava i piedi a gli Apostoli, figure intiere. *Del Tintoretto, antico.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 5.

[1] Alessandro Turchi, detto l'Orbetto.

[2] Pietro Paolo Bonoi.

268. L'adultera inanti a Cristo, con altre mezze figure, in tavola. *Di Rocco Marcone, antico.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 4.
269. La Vergine col Bambino in braccio ch' incorona S. Cattarina, ed altre figure intiere. [1] *Di Bonifacio da Verona, antico.* Buono. A. p. 3 1/2; L. p. 4 1/2.
270. Cristo in atto di esser crocifisso, figure intiere. *Del Bassano, molto ritocco.* Mediocre.
271. La fucina di Vulcano. *Del Bassano.* Mediocre.
272. L'annuntio degli angioli a' pastori, figure intiere. *Del Bassano.* Ordinario.
273. S. Giovanni in piedi. *Di Gaudentio.* De' migliori. A. p. 3 1/2; L. p. 1.
274. Voto di tre soldati armati. Buono. [2] A. p. 3 1/2; L. p. 4.
275. S. Pietro con la mano sopra un huomo ingenocchiato. *Di Gaudentio.* Buono. [3] A. p. 3 1/2; L. p. 1.
276. S. Gerolamo che tien la mano sopra un libro aperto, figura intiera. *Vien da Titiano, mal copiato.* Ordinario.
277. La Madonna con Cristo in braccio, S. Sebastiano ferito, un soldato armato, et altre figure intiere. *Di un pittore da Udine, allevo di Titiano.* Mediocre.
278. Cristo coronato di spine, quattro figure, tre intiere ed una mezza figura. *Vien da Titiano.* Mediocre.

Ordine di sotto.

279. S. Pietro in piedi, in tavola. *Del Lovino, antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.
280. Battesimo di Cristo, in tavola. *Del Lovino.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.8.
281. S. Cattarina, e S. Apollonia, in tavola. *Di Gaudentio.* De' migliori. A. p. 2; L. p. 1.2.
282. La Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Gerolamo in tavola tonda. *Del Sodoma fiorentino, antico.* Buono. A. p. 1.8; L. p. 1.8.
283. L'Annuntiata con veste profilata d'oro, in tavola. *Di Gaudentio.* De' migliori. A. p. 2; L. p. 1.9.
284. La Madonna con Cristo, e quattro vergini, in tavola tonda. *Del Rondini, antico.* Buono. A. p. 1.8; L. p. 1.8.
285. S. Barbara e S. Lucia, in tavola, *Di Gaudentio.* De' migliori. A. p. 2: L. p. 1.2.
286. Cristo fra' Dottori, in tavola. Mediocre.
287. S. Paolo in piedi, in tavola. *Del Lovino.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.
288. La scala di Giacobbe. *Di Camil Procaccino.* Mediocre.
289. Cristo nell'horto con mezza luna in aria. *Del Cairo.* Mediocre. [1]
290. La Madonna con Cristo, che le tiene la mano sopra la poppa e S. Gioseppe. *Del Rubens.* Buono. [2] A. p. 2; L. p. 1.8.
291. Il deposito di Cristo, figure intiere. *Del Cav. Gioseppe.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 1/2.
292. S. Pietro in tre luoghi penitente col gallo. *Del Figino.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 1/2.
293. Teste di S. Pietro, e di S. Paolo, divise in due pezzi. *Del Cico Napolitano.* Mediocri.
294. La Madonna ingenocchiata, e Cristo sopra un cossino bianco, et l'agnello. *D'Innocenzo da Imola, allevo di Raffaele, antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.
295. S. Gerolamo avanti a un Cristo, con le mani al petto. *Viene da Cesare da Sesto.* Ordinario.
296. La Madonna, Cristo, e S. Giovanni con la crocetta in spalla, e S. Gioseppe. *Di Brandin.* Ordinario.
297. S. Giovanni Battista nel deserto, con panno cangiante e libro aperto. *Di Carlo Antonio Procaccino, il minor de' tre fratelli.* Mediocre.

[1] Nella R. Pinacoteca, n. 132.
[2] Nella R. Pinacoteca, n. 699.
[3] Nella R. Pinacoteca, n. 49.

[1] Nella R. Pinacoteca, n. 243.
[2] Nella R. Pinacoteca, n. 393.

298. S. Lucia con la testa di un putto. Mediocre.
299. Lucretia con tre soldati, mezze figure, in tavola. *Di Gio. Beltino, antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.
300. S. Carlo avanti al sacro chiodo. *Del fratetto del Cerrano.* Mediocre.
301. La Madalena in tavola. *Vien da Titiano, benissimo copiato da pittore antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.
302. La Madonna con la corona di spine in mano. *Dello Spagnotetto.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.
303. Erodiade la madre languente sopra la testa di S. Giovanni Battista. *Del Cairo.* Mediocre. [1]

Ne' termini delle finestre.

304. La Madonna col Bambino, e S. Giovanni Battista, che si vede solo per il capo, con l'agnello. *Vien da Raffaele.* Mediocre.
305. Teste di Cristo e della Madonna con raggi, due quadri. *Del Franco.* Mediocri.
306. La Madonna con Cristo che dorme, e S. Giovanni con l'agnello in braccio. *Di Gaudentio, ma non detta bontà dell'altro ch'è notato in questo a fo. 17.* [2] Mediocre.
307. La Madonna ch'allatta il Bambino con velo nero in testa. *Di Antonio della Cornia.* De' migliori. A. p. 1.3; L. p. 1.
308. La Madonna con Cristo in braccio, un vasetto, un pettine, et uno spontone su 'l tavolino. *Detta figlia monaca del Moncalvo.* Ordinario.
309. La Madonna con Cristo in braccio, che dorme, e S. Gioseppe. *Vien dall'Albano.* Ordinario.
310. Il Salvatore con manto rosso, et alza la destra. *Di Terentio.* [1] Ordinario.
311. La Madonna che dà la poppa a Cristo, il quale mostra la schena. *Di Luca Cangiaso, antico.* De' migliori di sua maniera. A. p. 1.9; L. p. 1.1.
312. La Madonna con Cristo in braccio, e santa Cattarina. *Mal copiato.* Ordinarijssimo.
313. S. Catterina con manto cangiante foderato di pelliccia bianca. *Di Monsù Ovet.* Ordinario.
314. La Madonna che tiene Cristo in piedi sopra una tavola. *Di Pompeo di Vercelli.* [2] Ordinario.

In terra.

315. La Madonna con Cristo, S. Gioseppe, S. Cattarina, e S. Giovanni d'età, figure intiere, quadro grande senza cornice. *Di Paris Bordone pittore antico.* De' migliori. A. p. 3; L. p. 4.

Camera delle Muse.

Nell' ordine di sopra.

316. N. 10 quadri. Apollo con le nove Muse, mezze figure. *Dell'Antiveduto.* [3] Mediocri.
317. La Giustitia e la Pace, che si bacciano, con un corno. *Dell'Antiveduto.* Mediocre.
318. Giove col fulmine in mano, che viene alla volta di una donna mezzo ignuda. *Del Guercino.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 3.
319. Agrippina col soldato che le porge il veleno in una tazza, mezze figure. *Del Voet.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 3.
320. Dorinda e Silvio, co' la testa del ci-

[1] Questo quadro ed i nn. 346 e 403 del presente inventario sono rispettivamente i nn. 247, 154 e 639 della R. Pinacoteca e sono oggidì attribuiti, non al Cairo, ma al di lui maestro cioè al Morazzone. Inoltre, il soggetto del primo è ora indicato *Fulvia svenuta alla vista della testa di Cicerone*, e quello del secondo *Virginia uccisa dal padre*. Notisi che nell'anno in cui il Della Corgna fece il suo inventario il Cairo lavorava alla Corte di Torino.

[2] Accenna al n. 228 di questo inventario.

[1] Terenzio da Pesaro, detto il Rondolino.

[2] Pompeo Secondiano.

[3] Antiveduto della Grammatica, pittor romano, morto nel 1626.

gnale, il cane, e li sacerdoti; mezze figure. *Dell'Antiveduto.* Mediocre.

321. Donna spettorata, con una corona et un vaso in mano, una maschera, et altri nastri, mezza figura. *Dell'Antiveduto.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 3.

322. Catone Uticense, che si uccide, mezza figura. *Dello Spagnoletto.* De' migliori. A. p. 2 1/2; L. p. 1 1/2.

323. Il re Mida nudo, che si tocca un piede con le mani. *Del Manfredo.* Buono. A. p. 2; L. p. 2.

324. La contemplatione. Donna co' lo specchio, due teste di morto, e libri avanti; mezza figura. Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 3.

325. Un soldato, et una donna che si toccano la mano, con una serva, mezze figure. *Vien da Guido.* Mediocre.

326. Una donna, e tre pastori con piva e cornamuse, et un vecchio dietro a' pastori. *Del Manfredi.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 3.

327. La Musica, donna con una cetra in mano e libro di musica avanti, mezza figura. *Dell'Antiveduto.* Mediocre.

328. L'angelo ch'apparisce in sonno a S. Gioseppe, figure intiere. *Dell'Antiveduto.* Mediocre.

Ordine di mezzo.

Quadri grandi.

329. Sanson, e Dalida che gli taglia i capelli, figure intiere. *Di Brandin.* Mediocre.

330. S. Michele col Demonio sotto i piedi, figure intiere. *Di Giulio Cesare Procaccino.* Buono.[1] A. p. 4; L. p. 2 1/4.

331. Il giudicio di Paride, cinque figure intiere. Mediocre.

332. Ganimede su l'aquila, figura intiera. *Dell'Antiveduto.* Mediocre.

333. Endimione e Diana con dieci Amorini, figure intiere. *Dell'Antiveduto.* coll'aggiunta di un amorino. *Del Cairo.* Mediocre.

[1] Nella R. Pinacoteca, n. 646; non esposto.

334. Altro Ganimede, figura intiera. *Del Cairo.* Mediocre.

335. Martia scorticato da Apollo, figure intiere. *Di Guido Reni.* Buono.[1] A. p. 4; L. p. 3 1/2.

336. L'avocato, con un paesano et una paesana, che gli presentano un porchetto bianco. *Maniera oltramontana.* Buono.[2] A. p. 4; L. p. 2 1/4.

337. Tre huomini e tre donne, che pigliano tabacco di notte, mezze figure. *Maniera fiamenga.* Buono. A. p. 4; L. p. 4 1/2.

338. Salomone, e la Regina Sabba, con altre figure intiere. *Vien da Paolo Veronese, mal copiato.* Ordinario.

339. Davide, c'ha tagliato il capo a Golia, figura intiera. *Di Pellegrino.*[3] Mediocre.

340. Altro Martia, con Apollo a sedere, figure intiere. Ordinario.

Ordine di sotto.

341. Ritratto di un soldato, che tien la mano sopra un elmo, mezza figura. *Di pittor Vercellese.* Buono. A. p. 1; L. p. 1/2.

342. L'Abbondanza, donna che preme il latte con una mano, et ha l'altra piena di spiche, mezza figura, in tavola. *Vien da Lionardo.* Mediocre.

343. Ritratto di un prete con un paro di guanti piegati in mano, mezza figura, in tavola. *Maniera fiorentina.* Mediocre.

344. Donna che scrive, mezza figura, in tavola. *Maniera todesca.* Buono.

345. S. Gerolamo ch'accenna ad una testa di morto, mezza figura, in tavola. *Vien da Alberto Duro.* Ordinario.

[1] Ora nel Museo di Tolosa. La R. Pinacoteca possiede bensì un quadro dello stesso soggetto e dello stesso autore (n. 235), ma esso è un acquisto fatto nella prima metà di questo secolo.

[2] Nella R. Pinacoteca, n. 332, sotto il nome di Paolo di Vos.

[3] Vedi la nota al n. 303.

346. S. Agnese uccisa dal manigoldo, mezza figura. *Del Cairo.* Mediocre. [1]
347. Due battaglie in rame, quadretti bislunghi. *Del Tempesla.* Buoni. A. p. 1.4; L. p. 9.
348. Battaglia sotto una fortezza, in tavola. *Di Marlio Romano.* [2] Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.11.
349. Battaglia sotto una collina, in rame. *Di Marlio Romano.* Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.11.
350. Absalone appiccato per li capelli, e molte figure e cavalli, in rame. *Del Tempesla.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.9.
351. Un paese, co' la caccia del cignale. *Di Vincenzo Manciola.* Mediocre.
352. Giudicio di Paride, picciolo, in rame, col Paris c'ha il manto rosso. *Di Alessandro Veronese.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.2.
353. La Trasfiguratione di Cristo, figure picciole, in rame. *Vien da Raffaele.* Mediocre.
354. La morte della Madonna, in tavola. *Vien da Camillo Procaccino, copialo da Brandin.* Ordinario.
355. Coro de' Dei in aria, con le Arti a terra, varie figurine, in tavola. *Maniera fiamenga.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.8.
356. La battaglia delle Amazzoni sopra un ponte, in tavola. *Vien da Rubens.* Mediocre.
357. S. Giovanni, mezza figura, in tavola. *Vien da Leonardo.* Mediocre.
358. Donna che legge, mezza figura, in tavola, con le portine per serrarlo. *Di Aldegrau Todesco, anlico.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.8.
359. La Madalena con un libro aperto, figura intiera, picciola. *Del Salviali, anlico.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 0.10.
360. La Madonna che va in Egitto di notte, figure intiere picciole, et un cane. *Del minor Bassano.* Mediocre.

[1] Forse Pellegrino Tipaldi, di Bologna, 1527-1591.

[2] Marzio Fiori.

361. S. Cattarina e S. Pietro martire, mezze figure, in tavola. [1] *Di Gio. Pelrino allevo di Leonardo.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.
362. S. Domenico e la Madalena col vaso, mezze figure, in tavola. *Di Gio. Pelrino.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.
363. S. Gerolamo col capello sotto al crocifisso, in tavola, figura intiera. *Vien da' Dossi da Ferrara, anlico.* Mediocre.
364. Cristo morto in grembo alla Vergine, con molti santi, figure intiere picciole, in tavola. *Dell' Hortolano allevo di Raffaele, malamente rilocco.* Mediocre,
365. Ritratto di Claudio di Chiabert. Buono. A. p. 4; L. p. 3.
366. Vecchia che fila. *Maniera lodesca.* Ordinario.

Nella camera vecchia di S. A. R.

Ordine di sopra.

367. N. 18 paesaggi. *Di pillori diversi.* Mediocri.

Ordine di mezzo.

368. Cristo nudo coronato di spine, figure intiere. *Di Daniele Milanese.* [2] Mediocre.
369. L'Annuntiata, in piedi. *Del Genlilesco.* De' migliori.[3] A. p. 5 $^1/_2$; L. p. 4.
370. S. Sebastiano nudo, con panno rosso attraverso le coscie, e due angioli, figure intiere. *Di Giulio Cesare Procaccino.* De' migliori. A. p. 4; L. p. 2.
371. La Madonna, e il Bambino, con un canestro di frutti, et una santa con tre strali in mano, mezze figure. *Dell' Anlivedulo.* Mediocre.
372. La Madonna, il Bambino e S. Gioseppe, con quattro angioli, figure intiere. *Nel Morazzone.* Buono. A. p. 4;[4] L. p. 3 $^1/_2$.

[1] Nella R. Pinacoteca, n. 114.

[2] Daniele Crespi.

[3] Nella R. Pinacoteca, n. 244.

[4] Nella R. Pinacoteca, n. 170.

373. La Madonna di S. Celso finta di marmo, con S. Francesco e S. Carlo. *Del Cerrano.* Buono.[1] A. p. 5; L. 3.

374. S. Bartolomeo scorticato alla colonna, con un angiolo che gli porta la palma. *Del Morazzone.* De'migliori. A. p. 4; L. p. 2 $^{1}/_{2}$.

375. Huomo con lo scudo, e donna che calpesta un huomo, figure in piedi. *Di Camillo Procaccino.* Buono. A. p. 3 $^{1}/_{2}$; L. p. 2 $^{1}/_{2}$.

376. S. Sebastiano saettato, con la corazza a canto. *Del Passignano.* Buono. A. p. 4; L. p. 2 $^{1}/_{2}$.

377. Sansone che uccide il leone, figura intiera. *Del Palma Giovine.* Mediocre.

378. S. Cattarina con un libro sotto il gomito, mezza figura. *Dell'Antivedulo.* Mediocre.

379. Muse, una con la lira, altra con la tromba, mezze figure. *Di Antonio della Cornia.* Buoni. A. p. 2 $^{1}/_{2}$; L. p. 2.

Altri quadri sotto, sopra scrittori, et a terra.

380. N. 4 paesaggi piccioli, in tavole tonde. *Di Giorgio fiamengo.* Ordinari.

381. Ritratto d'huomo raso con berretta nera in capo, mezza figura, in tavola. *Maniera todesca.* Mediocre.

382. Adamo et Eva, figure intiere, in picciola tavola. *Del Suardo allevo del Coreggio, antico.* Buono. A. p. 0.10; L. p. 0.7.

383. Testa di S. Cattarina co'la corona, che volta indietro. *Del Guercino.* Mediocre.[2]

384. La Madonna con Cristo e S. Giovanni Battista bambini, e S. Gioseppe, figure intiere, et un canestro con tela et altre cose da cucire. *Del cavalier Gioseppe.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.8.

385. Marta e Madalena, mezze figure. *Del Sordo.*[1] De' migliori. A. p. 1.2; L. p. 0.11.

386. Gioco di putti. *Vien da Raffaele, mal copiato.* Ordinario.

387. Adamo et Eva scacciati dal Paradiso, figure picciole. *Del Cav. Gioseppe.* Buono.[2] A. p. 0.10; L. p. 0.8.

388. Miracolo di S. Giovanni evangelista, con molte figure a terra, et angioli in aria. *Di Scarsellino da Ferrara.* Bellissimo, de' migliori. A. p. 1.2; L. p. 1.1.

389. Venere col Tempo che le porta via Amore, miniatura. *Di Giovanna Garzoni.* Buono. A. p. $^{1}/_{2}$; L. p. $^{1}/_{2}$.

390. Leprotto con frutti, miniatura. *Di Giovanna Garzoni.* Buono. A. p. $^{1}/_{2}$; L. p. 0.8.

391. Un catino con vari frutti. *Di Giovanna Garzoni.* Buono. A. p. $^{1}/_{2}$; L. p. 0.8.

392. Frutti in un vaso finto porcellana, con tre uccelli. *Miniatura di Giovanni Battista Nasacci.* Buono. A. p. $^{1}/_{2}$; L. p. $^{1}/_{2}$.

393. Cristo e S. Pietro in mare, e tre discepoli in barca, quadro di pietra. Ordinario.

394. Giudit vestita di rosso cangiante, mezza figura, in tavola. *Di Lattantio da Bressa, antico.* Buono. A. p. 1.8; L. p. 1 $^{1}/_{2}$.

395. Testa del Salvatore co' raggi attorno. *Maniera todesca.* Mediocre.

396. Due paesi con marina e barche. *Di Agostino Tasso.* Mediocri.

397. Testa della Madonna con una stella su la spalla. Ordinario.

398. Amor nudo, che dorme col turcasso, et una benda rossa. *Di Agostino Caraccia Bolognese.* Buono. A. p. 1 $^{1}/_{2}$; L. p. 1 $^{1}/_{2}$.

399. Bagno di Diana, in rame, figurine undici. *Viene dalla stampa, malamente copiato.* Ordinarijssimo.

[1] Nella R. Pinacoteca, n. 649; non esposto. Ora è malamente attribuito al genovese Carlone.

[2] Nella R. Pinacoteca, n. 185.

[1] Lo Zani (*Encicl. met.*, XVII, 333-4) enumera parecchi artisti soprannominati *il Sordo*, nè io saprei a qual d'essi qui si voglia alludere.

[2] Nella R. Pinacoteca, n. 175.

400. Cristo che porta la croce, con molte figurine picciole intiere. *Malamente copiato.* Ordinarissimo.
401. La Madonna e 'l Bambino, con S. Giovanni Battista, che gli porge una rosa. *Viene da Caraccia, mal copiato.* Ordinario.
402. La Pittura, e 'l Disegno, mezze figure. *Del Cairo.* Mediocre.
403. Lucretia Romana. *Del Cairo.* Mediocre.[1]
404. Cessamento del diluvio. *Di Sinibaldo Scorza.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.4.
405. Il viaggio di Gioseppe, con molti bestiami e bagaggi. *Di Sinibaldo Scorza.* Buono. A. p. 1; L. p. $1\,^1/_2$.
406. S. Cattarina con la mano al petto, mezza figura. *Dell'Albano, cioè copia.* Ordinario.
407. La Madalena. Ordinario.
408. S. Cattarina fra le ruote, mezza figura. Ordinario.
409. Battaglia di cavalleria, quadro lungo e picciolo. *Di Vincenzo Manciola.* Mediocre.
410. Testa di Cristo coronato di spine, in rame. *Vien dal Coreggio.* Mediocre.
411. Caccia di leoni, ovato in pietra. *Del Tempesta.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.9.
412. S. Mauritio, in tavola. Ordinarijssimo.
413. Conversione di S. Paolo, figure picciole. Ordinarijssimo.
414. Battaglia del Campidoglio. *Vien dal Cav. Gioseppe.* Buono. A. p. $1\,^1/_2$; L. p. $2\,^1/_2$.
415. Altra battaglia di cavalleria e fanteria. *Di Monsù Brandin.* Buono. A. p. $1\,^1/_2$; L. p. $2\,^1/_2$.
416. Battaglia degl'Israeliti con Mosè sul Monte, ch'alza le mani al cielo. Ordinario.
417. Adone e Venere, figure picciole, in rame. *Di mano di un fiamengo.* Ordinarijssimo.
418. S. Giovanni Battista al deserto, che prende acqua, figura in tavola. *Del Lovino.* Buono. A. p. 1; L. p. $1\,^1/_2$.

[1] Vedi la nota al n. 303.

419. Il satiro ch'abbraccia Siringa già convertita in canna presso un fiume. *Del Possino.* Buono. A. p. 1; L. p. $1\,^1/_2$.
420. La Madonna col Bambino in una nuvola, figurine in tavola. *Di Simone Venetiano.* Mediocre.
421. Cristo con la croce in spalla, ch'appare a S. Pietro a canto a Roma. Quadro a guazzo. *Di Antonio Carraccia da Bologna.* Buono. A. p. 2; L. p. $2\,^1/_2$.
422. Gente in villa, un lepre morto, un cane, et altre figure picciole. *Di Francesco Bassano.* Mediocre.
423. La torre di Babilonia, con un paese grande, quadro lungo. Ordinario.
424. L'arca di Noè. *Di Sinibaldo Scorza.* De' migliori. A. p. 1.1; L. p. 1.8.
425. L'adoratione de' Magi. *Di Sinibaldo Scorza.* De' migliori. A. p. 1.1; L. p. 2.
426. Paesaggio antico, con due pastori e pecore. *Del Civetta,* [1] *ma le pecore e pastori sono d'altra mano.* Buono. A. p. 1.1; L. p. 0.10.
427. S. Gerolamo che scrive, figura intiera, in tavola. *Maniera fiorentina antica, un poco secca.* Mediocre.
428. Il Salvatore con un libro in mano. *Di Calisto da Lodi, antico.* Mediocre.
429. La Madonna col Bambino, figure intiere. *Di Gaudentio.* Buono. A. p. 3; L. p. 1.9.
430. Cristo coronato di spine e beffeggiato, in pietra paragone. *Di Giacomo Bassano.* Buono. A. p. $1\,^1/_2$; L. p. 1.1. [2]

Nella camera de' segni celesti.

431. Il mercato, quadro grande con moltissime figure e paesaggio. *Di Francesco Bassano, antico.* Bellissimo et de' migliori. [3] A. p. $5\,^1/_2$; L. p. 8.
432. La regina Sabba avanti a Salomone, con moltissime figure. *Di Paolo Veronese, antico.* Come sopra.[4] A. p. 6; L. p. $10\,^1/_2$.

[1] Enrico de Bles.
[2] Nella R. Pinacoteca, n. 145.
[3] Nella R. Pinacoteca, n. 509.
[4] Nella R. Pinacoteca, n. 157. Il « come

433. La battaglia e presa di S. Quintino, col ritratto del Ser.mo Duca Emanuel Filiberto a cavallo. *Di Giacomo Palma, antico.* Come sopra.[1] A. p. 8; L. p. 9 1/2.

434. Mosè bambino ritrovato nel fiume, e presentato alla figlia di Faraone. *Di Paolo Veronese.* Come sopra.[2] A. p. 6; L. p. 10.

435. La fucina di Vulcano. *Di Francesco Bassano.* Come sopra.[3] A. p. 5; L. p. 7 1/2.

436. Rapimento delle Sabine. *Di Leandro Bassano.* Come sopra.[4] A. p. 6; L. p. 8.

437. Venere nuda stesa in terra, con Amore che la bacia; et alcune mascare, con arco e saette, in tavola. *Di Michel Angelo Buonaruota.* Singolarissimo e de' migliori.[5] A. p. 2.2 1/2; L. p. 3 1/2.

438. Ritratto di Michel Angelo Buonarota, picciolo in tavola. Ordinario.

439. Il beato Amedeo sopra un cavallo leardo. *Di Giulio Mayno.*[6] Ordinario.

440. Amedeo il Verde, sopra un cavallo sauro con coperta verde. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

441. Altro principe sopra un cavallo morello balzano da tre. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

442. Altro sopra cavallo leardo moscato. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

443. Altro su cavallo bayo dorato balzano da quattro. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

sopra » si riferisce alle parole « bellissimo et de migliori » del numero precedente.

[1] Nel real Palazzo di Torino. È firmato: « IACOBVS PALMA F. ». Intendi Giacomo Palma il giovane.

[2] Nella R. Pinacoteca, n. 182.

[3] Nella R. Pinacoteca, n. 167.

[4] Nella R. Pinacoteca, n. 245. Non è però di Leandro, ma di Francesco Bassano, com'è dichiarato dalla firma: « FRAN.CVS BASSANUS F. ».

[5] Quadro bruciato da Carlo Emanuele III.

[6] Giulio Maino, d'Asti, pittore patentato dei duchi di Savoia, morto tra il 1643 ed il 1652.

444. Il Duca Carlo su cavallo sauro pomellato balzano da due. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

445. Una carità Romana. Ordinario.

446. La vindemia. *Vien dal Bassano.* Ordinarijssimo.

447. Ritrattino in rame di Madamoysella di Vendosme. Ordinario.

448. Due quadri. Testine di putti vestiti di bianco, ritratti in tavola. *Maniera francese.* Ordinari.

449. La cena di Cristo, miniatura in carta pecora. *Vien da Leonardo.* Mediocre.

450. Sparzi e due carcioffi, in tavola picciola. Mediocre.

451. Un melone, otto persici, et uva, in tavola picciola. Mediocre.

452. Uva in cattino di maiorica, in tavola picciola. Ordinario.

453. Sei persici, con gelsomino sopra una tazza, e due cotogni e mezzo, in tavola. *Di Panfilo Cremonese.* Buono. A. p. 1/2; L. p. 0.8.

454. Paesaggio con un eremita, quadro picciolo. *Di Antonietto Fiamengo.* Ordinario.

Nel gabinetto di stucco.

455. Venere nuda stesa sul letto, con Amore che la bacia, e Vulcano a canto. *Vien dal Bassano.* Mediocre.

456. Altra Venere nuda stesa su la nuda terra, con Amore alla sinistra spalla, et a' piedi uno scudo et un elmo. *Vien dal Titiano, assai ben copiato.* Mediocre.

457. Andromeda allo scoglio, il drago in mare, e Perseo co' lo scudo di Medusa in aria. *Dello Scarsellino il giovine.* Mediocre.

458. Venere baciata da Marte, co' le colombe e due Amorini. *Di Lorenzo Bordone,*[1] *antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 3.

459. Donna ignuda stesa sopra un panno

[1] Non trovo indicazione alcuna intorno ad un pittore Lorenzo Bordone, il quale sarebbe pure autore del n. 572.

pavonazzo, con un cagnolino, et uno che suona l'organo. *Vien da Titiano.* Mediocre.

460. Donna ignuda, che dorme, co' la testa et una mano di satiro. *Vien da Titiano.* Ordinarijssimo.

461. Danae co' la pioggia d'oro e la vecchia. *Di Scarsellino il giovane.* Mediocre.

462. Altra Danae con la vecchia ch'alza una bacilla contro la pioggia d'oro, e la testa di Giove in una nuvola. *Vien da Titiano.* Mediocre.

463. Altra Danae con un cagnolino, e la vecchia che coglie la pioggia d'oro in grembo. *Del cav. Bassano.* Ordinario.

464. Betsabea ignuda col cinto e manigli di gioie, in atto di pettinarsi, et una vecchia dietro. *Del Baglioni.* Mediocre.

465. Donna ignuda sedente sopra un mondo con cornucopia, et altra figura d'huomo. *Vien da' Dossi da Ferrara.* Mediocre.

466. Orfeo, et Euridice ch'esce dalle fiamme dell'inferno. Ordinarijssimo.

467. S. Martino sopra un cavallo bianco, quadro grande. *Di Monsù Flaminet.* [1]

468. Consiglio di Diavoli. *Di Brandin.* Ordinario.

469. Giudit gioiellata col capo di Holoferne in un cattino. *Di Fede Galicia Milanese.* Mediocre.

470. Assalto di una città con scalate, et angioli in aria. *Di Antonino di Savigliano.* Mediocre.

471. Cingara, che dà la buona ventura, con molte figure. *Maniera fiamenga.* Ordinario.

Quadri di frutti.

472. N. 6 quadri di frutti, in tavole honestamente grandi, simili di grandezza, e di frutti differenti. *Di mani di fiamenghi, fatti in Fiandra.* Mediocri.

473. Un cane et un gatto che contendono per un pezzo di carne, quadro di grandezza de' suddetti 6. *Fatto in Fiandra.* Mediocre.

474. Frutti e fiori, con un capone rostito, e due bicchieri di vino, in tavola, quadro alquanto più stretto de' sudetti 7. *Fatto in Fiandra.* Mediocre.

475. Un cavagno d'uva, tre persici, un granato rotto con quattro goccie d'acqua a canto, avellane e fiori. *Fatto in Fiandra.* Mediocre.

476. Canestro pieno di frutti, un baccino con pesci, carne et altri frutti. Ordinario.

477. Una sottocoppa con pernigoni, un gallo d'India, un capone et un cardo. *Mano italiana.* Mediocre.

478. Quattro meloni in un catino, un tulipan, un narciso. Mediocre.

479. Canestro di castagne, pomi, et un coniglio. Mediocre.

480. Mazzo di sparzi con una rosa in sottocoppa. Mediocre.

481. Canestro di fragole. Mediocre.

482. Canestro di limoni con un fiore sotto. Mediocre.

483. Uva brunesta, bianca e nera. Mediocre.

484. Un vaso con due figure per manichi, di chiaro e scuro. *Di Polidoro da Caravaggio, antico.* Buono.

Guardarobba.

485. Cristo che lava i piedi a gli Apostoli, quadro grande. *Viene dal Tintoretto.* Ordinario.

486. S. Pietro con le chiavi et un libro in mano, mezza figura. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

487. Ritratto di Madama di Fiandra, [1] vestita da monaca, mezza figura. *Di mano di un fiamengo.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.

488. La Madalena con la croce in mano, mezza figura. *Viene dal Carraccia.* Ordinarijssimo.

489. S. Agata con le poppe tagliate. Ordinarijssimo.

[1] Martino Fréminet, pittor francese, nato nel 1567, morto nel 1619; lavorò alla Corte di Torino.

[1] L'Infanta Isabella Clara Eugenia.

490. S. Cecilia corcata. Come sopra.

491. S. Vincenzo Ferrero dell'ordine dei Predicatori, mezza figura. Come sopra.

492. Cristo, et un Giudeo che gli presenta il denaro di Cesare, mezze figure. Ordinario.

493. S. Giovanni Battista putto in piedi nel deserto, con l'agnello a canto. *Del Moncalvo.* Mediocre.

494. S. Cattarina nuda fra le ruote, mezza figura. Ordinario.

495. S. Maddalena nuda con le mani in croce, mezza figura. Ordinario.

496. S. Gerolamo nudo al deserto, e tiene la mano sopra un libro aperto, figura intiera. *Viene da Tiliano, malissimo copialo.* Ordinarijssimo.

497. Ritratto di S. Carlo con la mozzetta di colore svanito, senza diadema e senza mani. *Di Giorgio d'Alessandria.* [1] Buono. A. p. $1\,^1/_2$; L. p. 1.

498. La Madonna a sedere col Bambino in piedi sopra la cuna, che prende la croce in mano di S. Giovanni Battista, che sta inginocchiato avanti. *Di Lorenzo Sabadino maestro del Procaccino.* Buono. A. p. 3; L. p. $2\,^1/_2$.

499. Testa della Madonna con velo bianco in un splendore. *Vien da Guido, assai ben copiala.* Mediocre.

500. L'Annuntiata, et un gatto che dorme. *Vien dal Baroccio, mal copialo.* Ordinario.

501. L'adoratione de' Magi, due angioli in aria, due cani in terra, et un huomo che abbraccia la colonna di un tetto. *Vien da Paolo Veronese, assai ben copialo.* Mediocre.

502. Puttino nudo ch'appoggia un braccio ad una testa di morto. *Del Moncalvo.* Mediocre.

503. S. Cattarina a cui si taglia il capo, l'imperatore a cavallo, et altre figure. *Di Giulio Mayno.* Ordinario.

504. N. 3 battaglie, quadri bislunghi. *Di monsù Brandin.* Buoni. A. p. 8; L. p. 1.8.

505. Testa di un Ecce Homo con certi raggi d'oro macinato. Ordinarijssimo.

506. La Vergine e S. Anna che tengono Cristo, e S. Giovanni che si accarezzano. *Vien da Raffaele.* Mediocre.

507. Lazaro risuscitato da Cristo, con molt'altre figure intiere alla metà del naturale, quadro grande. *Maniera fiamenga.* Ordinario.

508. L'Annuntiata con l'angelo circondato da una gran nuvola, e la Vergine a sedere, quadro grande. *Del conte Francesco D'Adda.* [1] Goffissimo.

509. La Vergine col Bambino e due angioli con due fanali in picciol tondo, figure in faccia. *Vien da Raffaele.* Ordinario.

510. L'adultera avanti a Cristo fra molti Ebrei e soldati, mezze figure, quadro grande. *Viene da Rocco Marcone.* Mediocre.

511. L'Annuntiata con l'angelo che s'inchina a genocchi della Vergine, un vaso di fiori vicino all'oratorio, figure picciole intiere. *Di maniera fiamenga.* Ordinario.

512. Cristo nel deserto tentato dal Demonio vestito di giallo, con paesaggio, quadro picciolo. *Fiamengo.* Ordinario.

513. La Maddalena vestita di rosso, con una mano al petto et altra sopra una testa di morto, con una croce. *Vien da Guido.* Ordinario.

514. L'incoronatione di spine, cinque figure, quattro intiere et una mezza; quadro grande. *Vien da Titiano, mal copialo.* Ordinario.

515. La Madalena nuda, con capelli bruni, o siano scuri, e metà della mano fuori del quadro. *Vien da Tiliano, mal copialo.* Ordinario.

516. La Madonna con le mani giunte, S. Anna, Cristo e S. Giovanni Battista bambini, e S. Gioseppe che sta in piedi in lontananza; quadro picciolo. *Vien da Raffaele.* Mediocre.

[1] Giorgio Soleri, d'Alessandria, pittore di Carlo Emanuele I, morto a Torino nel 1587.

[1] Intorno al conte Francesco D'Adda (morto nel 1550) cfr. il *Künstler-Lexikon*, di J. Meyer, I, 79.

517. La Natività della Madonna, con molte figurine, in ovato, picciolo. Ordinario.
518. Un Giesuita beato con le mani giunte verso la Gloria, mezza figura. Ordinario.
519. La Madalena in atto di piangere nel principio di sua conversione, mezza figura. *Di Luca Cangiaso, non motto betto.* Mediocre.
520. Testina del Salvatore. Ordinario.
521. Il Volto Santo, picciolo, con splendori attorno. Ordinario.
522. La Madonna con maniche gialle, e'l Bambino in scosso, che si volge a dietro. *Vien da Raffaete.* Mediocre.
523. Ritratto di Fr. Lorenzo di S. Francesco, con una mano che prende l'altra, mezza figura. Ordinario.
524. S. Cattarina da Siena, con una sola mano che tiene il cuore et un giglio, mezza figura. Ordinario.
525. L'adoratione de' Magi, con molte figure intiere, et il primo Re che bacia i piedi a Cristo, vestito di rosso e pavonazzo, e'l suo paggio di tela d'oro e di bianco. *Viene dat Morazone, honestamente copiato.* Mediocre.
526. S. Raimondo in mare su la propria cappa. *Del Duchino.* Mediocre.
527. Cristo presentato al tempio, con due colombe sopra uno scalino di balaustri, figure 9 intiere. *Vien da Rubens.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 2.
528. La Natività, con la Vergine in piedi ch'alza il Bambino verso i pastori, et un agnello con un bastone in terra; figure 8 intiere, in tavola. *Vien da Rubens.* Buono. A. p. 2 $^1/_2$; L. p. 2.
529. S. Sebastiano che guarda il cielo, con figure 5 intiere, et una saetta in terra, in tavola. *Vien da Rubens, mat copiato.* Ordinarijssimo.
530. Il ricco Epulone con altri sei che stanno a tavola, due sotto con un capon cotto, Lazaro et altre figurine in lontananza, in tavola. *Maniera fiamenga.* Ordinario.
531. Tobia che spacca il pesce, l'angelo et un cane, figure intiere in tela squarciata. *Di un pittor napolitano.* Ordinarijssimo.
532. Cristo alla colonna, figura sola intera, al naturale. *Vien da frate Sebastiano dal Piombo.* Ordinario.
533. La Gloria mondana, donna con un picciol mondo in capo, che forma co-calle al vento, con vasi d'oro, catene, perle, et altre gioie, e da una parte l'artiglieria e varii arnesi militari, quadro grande. *D'Avan Utrecht fiamengo*[1] *quadro betto e ben fatto.* Buono. A. p. 4; L. p. 5 $^1/_2$.
534. Un cuoco ch' inlarda un pezzo d'arosto, una testa di cignale, un pavone, un gran vaso d'uva, ed altri frutti e volaglie; quadro grande. *D'Avan Utrecht, fiamengo.* Buono. A. p. 3 $^1/_2$; L. p. 4.
535. Una cerva con un cigno grande et altre volaglie morte, con un canestro d'uva et altri frutti, quadro grande. *D' Avan Utrecht.* Buono. A. p. 3 $^1/_2$; L. p. 4.
536. Testa di vecchio su 'l muro rapportato. *Di Gaudentio.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.
537. Testa di donna su 'l muro, come sopra. *Di Gaudentio.* Buono. A. p. 1; L. p. 1.
538. S. Tomaso apostolo che tocca il costato a Cristo, 4 mezze figure. *Vien da Michel Angelo da Caravaggio, honestamente ben copiato.* Mediocre.
539. Altro simile. *Vien da Michet Angeto da Caravaggio.* Mediocre.
540. S. Sebastiano e S. Nicola vescovo, più di mezza figura, in tavola. *Maniera antica secca, cattiva.* Ordinarijssimo.
541. La Madonna vestita di rosso con splendori al capo, e bacia il Bambino, in tavola. *Maniera todesca secca.* Ordinario.
542. S. Giorgio a cavallo che caccia la lancia in bocca al drago, in paesaggio. Ordinario.

[1] Adriano Van Utrecht, d'Anversa, 1609-1652.

543. La Madonna e 'l Bambino, S. Gioseppe e S. Giulio, figure intiere, in tavola a modo d'incona. *Di Gaudentio.* Buono. [1] A. p. 3 1/2; L. p. 2 1/2.

544. La Madonna del Mondovì. Ordinario.

545. Venere, et Adone col ziffolo in mano, et Amor che dorme. *Vien da Paris Bordon.* Mediocre.

546. Venere et Amore con lo specchio. *Vien da Titiano, di Bonifacio da Verona.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 1 1/2.

547. Ritratto del pittor Luca Cangiaso. *Pittura di lui medesimo.* Buono. A. p. 1; L. p. 0.8.

548. Baccanali, et un Amorino con ali turchine in aria. *Del Possin francese.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 3 1/2.

549. Cattino di prune, due cerase, un garofolo, tre fragole, et altri fiori in una picciola tavoletta. *Del Brugolo.* Buono. A. p. 0.8; L. p. 1.

550. Stregaria, varie figure in terra e quattro in aria, di notte. *Di Leonardo fiamengo.* Ordinario.

551. Ritratto del Ser. Duca Emanuel Filiberto. *Di Titiano,* [2] *mal ritocco.* Mediocre.

552. Tazza di cerase con una farfalla. *Di Fede Galicia.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.10.

553. Giudit vestita di giallo con spada in mano. *Del Cerrano.* Buono. A. p. 2 1/2; L. p. 2.

554. Canestro di pernici con fiori pendenti. *Del Panfilo.* Buono. A. p. 0.8; L. p. 1.

555. Abram e Giacob con un cane e paesaggio, in tavóla creppata in mezzo. Buono. A. p. 2; L. p. 2 1/2.

556. Amore con un elmo, et uno al quale un angelo dà una spada, figure più grandi del naturale. *Abbozzo di Daniele.* [1] Mediocre.

557. Testa di S. Paolo con un poco di panno verdeggiante sopra una spalla. *Di Camillo Procaccino.* Buono. A. p. 1.3; L. p. 1.

558. Putto che si morde il deto. *Viene dal Parmeggiano.* Mediocre.

559. Pastori a merenda. *Del Bassano, mal ritocco.* Mediocre.

560. Ritrattino in tavola, creduto di una duchessa di Lorena. *Di mano oltramontana, antico.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.6.

561. Un vecchio con elmo, e mette mano alla spada. *Di Nicolò dell'Abate, mal ritocco.* Mediocre.

562. Lucretia con pelle di lupo cerviero. Ordinarijssimo.

563. Cleopatra con velo bianco attorno, e la vipera avolta al braccio destro. Ordinarijssimo.

564. Una dell'Amazzoni con elmo dorato. Ordinarijssimo.

565. Ritratto di donna vestita di rosso con ventaglio di penne bianche nella destra. *Del Pordenone, mal ritocco.* Buono. A. p. 2; L. p. 1 1/2.

566. Altra Cleopatra con velo attorno alle coscie, più picciola del naturale, in tavola. *Di Marco d'Augion, mal ritoccato.* Mediocre.

567. Ritratto d'huomo con la pelliccia et un collarino d'intaglio. *Del Tintoretto, antico.* Buono. A. p. 2.2; L. p. 1.9.

568. S. Gerolamo col libro al seno, mezza figura. *Di Benvenuto Garofolo.* Buono. A. p. 1.8; L. p. 1.3.

569. La Madonna in tondo, ch'allatta il Bambino fra due angeli. *Di Michelin*

[1] Presentemente nella cappella del castello di Rivoli, presso Torino. Giuseppe Colombo (*Gaudenzio Ferrari,* pag. 179), riferisce un giudizio secondo il quale questa tavola sarebbe soltanto operata sopra cartoni di Gaudenzio, ma a me sembra tutta pittura originale dal grande valsesiano. Il Colombo dice inoltre ch'essa è di data indeterminata, mentre vi è ben apparescente il millesimo 1533.

[2] Tiziano nel 1548 in Augusta fece di Emanuele Filiberto di Savoia un ritratto, che perì nell'incendio che nel 1608 distrusse il Pardo, in Spagna. Forse quello qui menzionato ne era una ripetizione od una copia.

[1] Daniele Crespi.

da Ferrara, cosa secca. Buono. A. p. 1.9; L. p. 1.9.

570. S. Gerolamo, picciolo, con sasso al petto, avanti al crocifisso, mezza figura, in tavola. *Vien da Titiano.* Mediocre.
571. La Madalena al naturale, col vaso in un canto, mezza figura. *Vien da Titiano, mal copiato.* Ordinarijssimo.
572. Ritratto con barba lunga divisa, tiene una mano alla cinta e guanti nell'altra, mezza figura. *Di Lorenzo Bordone, antico.* Buono. A. p. 2.2; L. p. 1.9.
573. Angelica e Medoro che scrivono in un albero. Ordinario.
574. Due Deità in aria che saettano i mortali. *Di Brandin.* Mediocre.
575. Trasformation d'Atteone, con quattro ninfe in groppo. *Di maniera fiamenga.* Ordinario.
576. Giuochi di puttini, n. 4 quadri simili di maniera. *Vengono da Raffaele.* Ordinarij.
577. Altro giuoco di puttini. *Original d'incerto.* Ordinario.
578. N. 2 quadri di babuini alquanto grandi. Ordinarij.
579. Uno de' medesimi, più picciolo. Ordinario.
580. Uno di gatti, di simil grandezza. Ordinario.
581. N. 2 battaglie di chiaro e scuro. *Del Tempesta.* Buono. A. p. 1; L. p. 1 $^1/_2$.
582. Paesano con testa di cauli in mano, un vaso di fiori e frutti. Mediocre.
583. L'Ecce Homo, mezza figura sola. *Vien da Titiano, mal copiato.* Ordinario.
584. N. 7 busti di donne poco meno del naturale, d'un'istessa grandezza, eccetto uno alquanto più grande. *Di N. Venetiano allevo di Paris Bordone.* Mediocre.
585. S. Lucia vicina ad una colonna, con poco paese, in tavola. *Di Benvenuto Garofolo, antico.* Buono. A. p. 1.2; L. p. 1.
586. Testina di figlia con veste bianca e collana d'oro, poco men del naturale, in tavola. *Di Michetin da Siena.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.4.
587. La Vergine che tien le mani giunte avanti al Puttino, con S. Francesco e S. Gerolamo. *Del Greco.* [1] Buono. A. p. 2; L. p. 2.
588. Donna vestita di nero con mano al petto e cordoncin d'oro al collo, mezza figura. *Vien da Giovanni Bellino.* Mediocre.
589. Il Dante e 'l Petrarca, con corone di lauro, mezze figure al naturale, due quadri. *Maniera fiorentina.* Mediocre.
590. N. 2 quadri. Donne venetiane vestite di rosso: una col ventaglio di penne bianche nella sinistra, et altra che sta appoggiata ad un termine. *Di Paris Bordone, antico, malamente ritocchi.* Buoni. A. p. 2; L. p. 1 $^1/_2$.
591. Due ritratti in un quadro, uno di vecchio con bastone e fazzoletto in mano, altro di huomo di mezza età. *Della prima maniera diligente di Titiano.* De' migliori. A. p. 1.9; L. p. 2.2.
592. La Madonna e S. Gioseppe, col Bambino che sede in grembo, mezze figure, in faccia, et in tavola. *Del Fattorino allevo di Raffaele, antico.* Buono. A. p. 1.6; L. p. 1.8.
593. Donna nuda stesa sopra un panno rosso profilato d'oro, in paesaggio scuro. *D'un allevo di Titiano. La donna mal ritocca, e 'l paese buono.* Mediocre.
594. La Madonna, S. Gioseppe, e S. Cattarina che presenta fiori al Bambino: quadro con crepatura nel mezzo. *Di Andrea Schiavone, antico.* Buono. A. p. 1.6; L. p. 2.
595. Ritratto della donna col moretto. *Vien da Titiano, copiato da pittore antico.* Buono. A. p. 2.2; L. p. 1.9.
596. Ritratto di cavaliere in piedi, c'ha una pelliccia et una collana d'oro con croce al collo. *De' Dossi da Ferrara, mal ritocco.* Mediocre.
597. Cristo morto in grembo alla Madre, la Maddalena e S. Giovanni, mezze figure. *Del Palma, antico.* Buono. A. p. 1.6; L. p. 1.6.

[1] Domenico Theotocopuli, morto nel 1625.

598. Fornace di mattoni, prospettiva di palazzo, fabrica di chiesa, e paesaggio. *Di Nicolò dell'Abate, antico.* Buono. A. p. 2.3; L. p. 3.

599. N. 4 quadri, lunghi e stretti. Giudicio di Paride; Rapimento di Elena; Distruttione di Troia; il Sagrificio. *Di Andrea Schiavone, antico; bellissimi.* De' migliori.[1] A. p. 0.8; L. p. 3.

600. La Niobe; lungo. *Di Titiano, mal ritocco.* Buono. A. p. 0.6; L. p. 2.

601. Venere, Adone, e 'l Satiro; lungo. *Di Titiano, mal ritocco.* Buono. A. p. 0.6; L. p. 2.

602. Giove fulminante Semele, con altre due donne in piedi da una parte; lungo. *Di Titiano, ruinato dal tempo.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 1.8.

603. Un sagrificio che rappresenta principalmente una Regina, il bue che si conduce al tempio, e molt'altre figure; quadro lungo. *Vien da Titiano, copia antica e ruinata dal tempo.* Buono.[2] A. p. 7; L. p. 2.

604. Il re Attila, mezza figura. *Di mano antica.* Ordinario.

605. Battesimo di Cristo, con due angeli a terra, et altri col Dio Padre in una gloria, e la colomba. *Dell'Albano.* Mediocre.

606. La Madonna col manto rosso, e Cristo in braccio che la guarda, et una cardellina a canto. *Del Francia.* Buono, A. p. 1; L. p. 0.6.

607. Morte della Madonna, di chiaro e scuro. *Di Camillo Procaccino.* Buono. A. p. 1.6; L. p. 0.9.

608. I puttini che suonano, nove mezze figure. *Di maestro Amico da Bologna.*[3] Buono. A. p. 1; L. p. 0.8.

609. Il sagrificio d'Isac, et Abram col manto rosso, figure intiere. *Di Antonio Campi da Cremona.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.

610. La Madonna, S. Anna, e S. Gioseppe col Bambino, al quale S. Giovanni Battista versa acqua addosso per lavarlo. *Del Salviati, antico.* Buono. A. p. 3; L. p. 2.1.

611. Il Re moro, uno de' tre Magi, figura in piedi, col servo a dietro; in tavola. *Di mano antica.* Buono. A. p. 3; L. p. 1.6.

612. Prospettiva in notte: cioè stanze di prigioni con lumi; l'angelo che libera S. Pietro, altri prigioni, et un cane; quadro grande. *Vien da' Campi di Cremona, assai buona copia.* Mediocre.

613. Altra prospettiva simile con una lanterna, quadro picciolo. *Viene da' Campi di Cremona.* Mediocre.

614. Cristo che porta la croce, e tien la corona di spine in mano; figura sola, in tavola scrostata in molti luoghi. *Di frate Sebastiano dal Piombo, antico.* Buono. A. p. 2; L. p. 1.6.

615. Il figliuol prodigo, cinque figure intiere. *Del Valentino, moderno.* Buono. A. p. 3; L. p. 4.

616. La Madonna col Bambino che stende la mano ad un ramo di palma, e S. Gioseppe. Ordinario.

617. Disegno della Cena Domini, quadro picciolo. *Di Baldessar da Siena.*[1] Buono.

618. La Madonna col Bambino nella cuna che dorme, S. Gioseppe e S. Giovanni Battista. *Del Sabadino frate dell'Eremo.* Mediocre.

619. Cristo in croce, figura sola. *Del cav. Gioseppe.* Buono. A. p. 2.6; L. p. 1.6.

620. La Madonna che tiene una mano sopra S. Giovanni Battista, ch'adora Cristo tenuto da un angelo. *Vien da Leonardo da Vinci.* Mediocre.

621. La Madonna che dà la tetta al Bambino, vestita di rosso, con vista di paese. *Vien dal Lovino.* Mediocre.

622. La Maddalena, quadro scrostato. *Vien da Titiano, copiato da Bonifacio da Verona, antico.* Buono. A. p. 2.3; L. p. 2.

623. La Sibilla con libri, et un panno ran-

[1] Nella R. Pinacoteca, nn. 138, 143, 142 e 137.
[2] Nella R. Pinacoteca, n. 739. Non esposto.
[3] Amico Aspertini.

[1] Baldassare Peruzzi.

ciato. *Di monsù Pierre allevo dell'Ovet.* [1] Ordinario.

624. S. Francesco che riceve le stigmate, in tavola. *Del Pinloriccio, maniera secca, ma per l'antichità può mellersi in uno sludio.* Mediocre.
625. Battaglia navale, quadro grande. *Maniera anlica Veneliana.* Buono. A. p. 2.8; L. p. 7.
626. La fucina di Vulcano, con sette figure, quadro grande. *Di Barlolomeo della Leonessa.* Mediocre.
627. Rapimento delle Sabine, figure 14 intiere, quadro grande. *Del medesimo.* Mediocre.
628. Nozze di paesani, con tre suonatori et altre figure. *Di mano ollramonlana anlica.* Buono. A. p. 2; L. p. 3.
629. N. 2 paesaggi: uno di pesci, con Nettuno in nuvola: et altro di volatili, con Giunone parimente in nuvola. Ordinarij.
630. Cingara che dà la buona ventura, 7 figure. *Maniera fiamenga.* Mediocre.
631. Figure 7, fra quali è una donna che suona il violino, et altra c'ha in mano una tabacchera. *Maniera fiamenga.* Mediocre.
632. Figure 5 intorno ad una tavola con frutti, fiori, instromenti da suonar, et una tavoletta da pittore. *Maniera francese.* Ordinario.

Quadri di frutti, fiori e simili.

633. N. 2 quadri. Canestro con uva, et un piatto con uva, ambi con altri pochi frutti in due nicchi di chiaro e scuro, in tavola. *Maniera ollramonlana.* Ordinarij.
634. N. 2 quadri. Due tazze finte d'oro, una di fichi, altra di cerase, con quattro fiori in ciascuna di esse, in tavola. *Maniera ilaliana.* Ordinarij.
635. Varij frutti con un piatto et una scudella finti di porcellana, altro piatto finto di stagno, et un vasetto di vetro con alcuni fiori, in tavola. *Maniera oltramonlana.* Mediocre.
636. Un bacile finto porcellana con prune et altri frutti, nel mezzo de' quali vi è la metà di un pero, e fuori tre prune pernigone, in tavola. *Maniera ilaliana.* Mediocre.
637. Altro bacile di porcellana con uva, un persico, e due peri, e fuori tre beccaccini et altri uccelli morti, confetture bianco, et un picciol ratto che mangia. *Maniera italiana.* Mediocre.
638. Un canestrello d'uva, due uccelli vivi, et un picciolo melone. *Maniera ollramontana.* Ordinario.
639. Piatto di stagno pieno d'uva bianca e nera, con due piccioli persici, un vasetto di terra con due peonie, et un narciso doppio e mezza noce. *Maniera oltramonlana.* Ordinario.
640. Canestrella con uva, vasetto porcellana, con moroni rosseggianti, vasetto di vetro con fiori, tre cerase, due avellane, un grappo d'uva bianca, et altri frutti sparsi. *Maniera ollramonlana.* Mediocre.
641. Canestro d'armognani grossi, due garofani, un groppo di avellane, una spaccata, e quattro cerase. *Maniera oltramanlana.* Ordinario.
642. Bacino finto porcellana, con uva e due persici, et un uccelletto sopra un ramo, una pagnotta tagliata, un vasetto di vetri con garofani, et altri frutti. Ordinario.
643. Tazza d'oro con una servietta sopra, un tondo con olive, un canestro di avellane grosse tonde, et un piatto, con altri frutti. *Maniera ilaliana.* Mediocre.
644. Tazza di argento profilata d'oro, con fichi neri e quattro fiori. *Maniera ilaliana.* Mediocre.
645. Piatto di stagno pieno d'uva bianca e nera, con due persici et un grano d'uva bianca sopra la tavola. *Maniera ilaliana.* Ordinario.
646. Un canestro d'armognani grossi, un

[1] Probabilmente il francese Francesco Perrier (1590-1650), il quale, secondo il Félibien, fu scolare del Vouet.

melone tagliato, nocciuole, otto cerase, uva oltramare, vasetto porcellana con more, et altro vasetto di vetro con garofani. *Maniera oltramontana.* Mediocre.

647. Tazza di vetro con persici, e cotogni due mezzi. *Di Panfilo Cremonese.* Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.10.

648. Tazza d'oro piena di persici, e due mezzi persici su la tavola con una mosca di sopra, un vasetto di porcellana pieno di more, et un uccello sopra, un vasetto di vetro con fiori. *Maniera italiana.* Mediocre.

649. Sottocoppa di stagno piena di persici, un sigillino con dentro un amolone pieno di vin rosso, un melone, uva, formaggio piacentino, et alquanti uccelletti attaccati di sopra. *Maniera italiana.* Mediocre.

650. Due gatti che si battono, molti frutti, uccelli morti, quadri più grandi de' sudetti. *Come sopra.* Come sopra.

651. Bacilla di limoni, naranci e fichi, un vaso porcellana, altro di vetro con varij fiori e frutti sotto; quadro grande. *Come sopra.* Come sopra.

652. Un bacile di paste, due vasi di vetro con dentro confetti bianchi, due pani di zuccaro, un piatto di olive, et altre cose. *Come sopra.* Come sopra.

653. Due pernici, due pesci, frutti, fiori, farfalla e simia. *Di Guglielmo Fiamengo.* Ordinario.

654. Cinque piante di gigli, et una truta. Ordinario.

655. Piatto porcellana con un gambaro marino, un canestro d'uva et altri frutti, uccelli morti, bicchieri e vaso di fiori. *Maniera italiana.* Mediocre.

656. Vaso d'argento con un girasole, fiaschi, et amoloni con vino, due meloni, formaggio piacentino, robbiole et un vaso di fiori. *Come sopra.* Come sopra.

657. Tazza di Maiorica, formaggio vecchio, canestro di peri, sottocoppa di persici, quadro con vino, et altre cose. *Come sopra.* Come sopra.

658. Piatto di stagno con ostreghe, due bicchieri con vino, una pagnotta e naranci. *Come sopra.* Come sopra.

659. Una cesta con un paro di piccioni, un catinetto di porcellana con fragole, due grive morte, una pernice viva, et un vaso grande con fiori. *Di Guglielmo fiamengo.* Ordinario.

660. Un'oca grassa, uccelli appesi con vari frutti sotto, et un candeliere; quadro aggiunto, e l'aggiunto d'altra mano. Buono. A. p. 1.6; L. p. 3.

Stanza di Maestro Marco.

661-666. [1]

Camera di parada di Madama Reale.

667. La Vergine col Bambino nudo in grembo, in paesaggio, S. Gioseppe appoggiato ad un bastone, e due angioli col Dio Padre di sopra. *Di Marco d'Augion, allevo di Leonardo, ma non di sue cose migliori.* Buono. A. p. 1.6; L. p. 1.

668. Cristo in Emaus, quadro molto grande con 20 figure in piedi tra huomini, putti, et una donna, e più due cani in braccio a' putti, un picciolo et un grosso. *Di Paolo Veronese.* Bellissimo e de' migliori. A. p. 4.6; L. p. 8. Dato al sig. Duca di Crequì. [2]

669. La Vergine col Bambino, S. Gioseppe a destra, S. Anna a sinistra, con S. Giovanni Battista che tiene da sinistra l'agnello, e nella destra frutti e fiori; quadro non tanto grande. *Qualche ritoccamento è di Andrea Schiavone, ma tutt'insieme maltrattato dal tempo.* Mediocre.

[1] A questo punto nel manoscritto trovasi ripetuta parola per parola la descrizione dei sei quadri già registrati ai nn. 241-246.

[2] Il duca di Créqui era allora ambasciatore di Francia a Roma. Questo quadro, uno dei più importanti fra i molti dipinti da Paolo, pochi anni appresso divenne proprietà del cardinale di Richelieu, ed ora si ammira nel Museo del Louvre.

670. Un mercato. *Copialo dal Bassano.* Mediocre.

671. Il figliuol prodigo, figure 19 in piedi tra grandi e picciole, oltre altre più picciole, un cavallo bianco, e due cani giunti, un bianco et uno rosso; quadro di grandezza mezzana fra' sudetti due. *Maniera Veneliana.* Mediocre.

Sala delle Provincie.

Quadri grandi. [1]

672. La provincia d'Asti. Huomo in piedi, et ha nell'arma la croce rossa in campo d'argento, con due fiumi c'hanno faccia di vecchi. *Del Cerrano.* Buono.

673. Provincia di Susa. Donna con manto giallo: arma con due torri bianca e rossa. Due fiumi, vecchio e donna. *Del Morazzone.* Buono.

674. Il Piemonte. Huomo coronato di fiori: arma con la croce bianca in campo rosso. Due fiumi, Po e Dora, vecchio coronato e donna. *Di Giulio Cesare Procaccino.* Buono.

675. Provincia di Saluzzo. Vecchio ch'alza un *S* d'oro con la destra. Arma mezza oro mezza turchina. Due fiumi, vecchio e donna. Mediocre.

676. Vercelli. Huomo con la statua di Venere e Cupido nella destra. Arma, croce rossa in campo d'argento. Due fiumi, vecchio e donna. Mediocre.

677. Nizza. Donna con elmo, che mostra il cuore aperto, con la croce bianca nel mezzo. Ha nell'arma un'aquila rossa in campo d'argento. Per fiumi, due vecchi con due teste di pesci marini che gettano l'acqua. *Del Cerrano.* Buono.

678. Oneglia. Donna coronata di verdura e di fiori, con rami di corallo nella destra, tien dall'altra l'arma divisa in due campi, uno d'oro, e l'altro rosso con la croce bianca. Il fiume, una donna. Mediocre.

679. Il Canavese. Huomo con testa coronata, e sta appoggiato ad un albero, dal quale pendono tre scudi d'arme. Per fiume, una donna. Mediocre.

680. Barcellonetta. Donna vecchia con un branco di pino nella destra. Arma inquartata, due aquile nere in campi d'argento, e due sbarre, rossa e gialla. Due fiumi, donne. Mediocre.

681. Agosta. Donna con elmo e penne in testa, un cuore con croce bianca nella destra, nella sinistra l'arma con leone d'argento in campo d'oro. Due fiumi, vecchio e donna. *Di Camillo Procaccino.* Buono.

682. Tarantasa. Donna che tien nella destra un pan di sale. Per arma, un'aquila di argento in campo rosso. Due fiumi, vecchio e donna. Mediocre.

683. Genevese. Giovine c'ha per arma due leoni azurri in campo d'argento sbarrato d'azurro. Due fiumi, vecchio e donna. *Del Morazzone.* Buono.

684. La Savoia. Donna armata all'antica. Ha per arma la croce d'argento in campo rosso. Per fiumi, un vecchio con medaglie, et una donna co' la tigre. *Di Giulio Cesare Procaccino.* Buono.

685. Provincia di Chables. Vecchio con manto rosso. Per arma, un leon nero in campo d'argento scaccato di nero. Per fiumi, due donne. *Del Cerrano.* Buono.

686. Faucignì. Un vecchio c'ha per arma uno scudo con tre liste rosse e tre di argento. Due fiumi, vecchio e donna. Mediocre.

687. Moriana. Donna con l'arma c'ha una torre rossa con aquila nera e bianca in campo d'argento. Tre fiumi, vecchio, donna, e putto. Mediocre.

688. Il Monferrato. Vecchio vestito da soldato con corona in testa. Arma mezza

[1] Questa raccolta di quadri rappresentanti le *Provincie* soggette al Duca di Savoia è andata dispersa. Nella R. Pinacoteca non vi è che la *Provincia di Susa* (n. 512), la quale però non vi è attribuita al Morazzone ma a Giulio Cesare Procaccini. La *Provincia di Saluzzo* trovasi al castello di Rivoli. Delle altre nulla so dire.

rossa e mezza argento. Due fiumi, huomini. Mediocre.

689. Marchesato di Ceva. Donna con arma di fascie d'oro et azurro. Due fiumi, un giovine, e donna. Mediocre.

690. Nel soffitto di detta sala. L'Aurora, quadro grandissimo. *Vien da Guido Reni.* Buono.

Stanza degl' Imperadori.

691. Dodici Cesari, mezze figure, nel fregio. *Vengono da Titiano, ma così ben copiati, che poca differenza vi è dagli originali.* Buoni.

692. Le nozze di Amore e di Psiche, quadro nel soffitto della stanza. *Del cav. Isidoro Bianco.* [1] Mediocre.

Stanza delle Città.

693. Sedici Città principali dello Stato, nel fregio. Mediocri.

694. Nel soffitto: N. 4 paesi. Mediocri.

695. Nel soffitto: Cena de' Dei, quadro non ancor finito. *Del cav. Isidoro.* Ordinario.

Stanza d'alto sovra quella de' segni celesti. Cartoni di disegni di chiaro e scuro. [2]

696. N. 2. Huomo ignudo in faccia; altro vestito di corazza in schena col rondacchio, e la spada sotto a' piedi: grandi più del naturale. *Di Michel Angelo Buonaruota.* Bellissimi.

697. Tre huomini ignudi più grandi del naturale, uno che fa schena all'altro, il quale sta per salire poggiando col ginocchio e la mano su la schena di un altro, che gli fa scabello. *Del medesimo.* Bellissimo.

698. S. Anna, e la Madonna che tiene il Bambino, il quale abbraccia la testa dell'agnello, figure intiere. *Di Leonardo da Vinci.* Rarissima opera. [1]

699. L'istessi. *Di mano di Gaudentio.* Copiata isquisitamente.

700. N. 2. Angeli con l'ali aperte, che fan schena, in tela. *Di Leonardo da Vinci.* Belli.

701. La Madonna col Bambino c'ha una corona fra le mani, figure intiere. *Di Gaudentio.* Bellissimo.

702. La Circoncisione, figure intiere 12; quadro rotto. *Vien da Leonardo, di man di Gaudentio.* Buono.

703. Natività di Cristo, figure 4 intiere, stando il Cristo a sedere verso la madre alzato da un angelo, con due animali in un canto. *Di Bernardino Lanino.* Bellissimo.

704. Altra Natività più grande, col Cristo alzato per dietro dall'Angelo, figure 7; non molto finito. *Di Gaudentio.* Imperfetto.

705. Altra Natività grande, col Cristo giacente avanti agl'animali, figure 4 a terra, 4 angioli in aria, e l'annuncio dell'angelo a' pastori in lontananza. *Si crede di Baldessare da Siena.* Buono.

706. La Risurrettione de' morti; varie figure nude in terra, altra vestita in piedi, et un angelo in nuvola. *Del Figino.* Buono.

707. Testa d'Imperatore grande più del naturale. *Del Procaccino.* Buono.

[1] Isidoro Bianco, o Bianchi, da Campione, in quell'anno 1635 trovavasi in Torino al servizio del duca di Savoia.

[2] Al principio del regno di Carlo Alberto una collezione di cartoni, formata specialmente di opere di Gaudenzio e della sua scuola, conservavasi presso gli Archivi di Corte, donde fu tratta nel 1832 in occasione che si radunava il materiale artistico per costituire la R. Pinacoteca. Ma avendo Roberto d'Azeglio esitato ad accettarla, essa fu consegnata all'Accademia di belle arti, presso la quale ancora si trova.

[1] Questo sarebbe il famoso cartone di Sant'Anna, menzionato dal Vasari. L'Accademia di belle arti di Londra e l'Accademia di belle arti di Torino pretendono tutt'e due d'esser oggidì proprietarie dell'esemplare originale. Ma probabilmente l'esemplare di Torino non è che la copia di mano di Gaudenzio, menzionata nel presente inventario al n. 699, e quello di Londra è l'originale di Leonardo, escito, non si sa come nè quando, dalla raccolta dei Sovrani di Savoia.

708. N. 2 cartoni. Due figure picciole nude, una senza bracci, et altra che ne tien uno sul capo et uno dietro la schena. *Di Perin del Vaga.* Buone.
709. Testa in faccia, poco più del naturale. *Di Raffaele.* Buona.
710. Battaglia. *Del Tempesta.* Buona.
711. Testa di Pompeo presentata a Cesare, con varie figure ombreggiate di acquarella. *Di mani diverse.* Ordinario.
712. I Baccanali, quadro lungo ombreggiato come sopra. *Di Giulio Romano.* Isquisitissimo.
713. Deposito di Cristo; disegno a penna ombreggiato come sopra. *Del Parmeggiano.* Bellissimo.

Quadri di pittura.

714. L'incendio di Troia. Buono.
715. Paesaggio in pianura, con alcune figure et una gran città in lontananza, et un'hosteria con l'insegna della scopa. *Di Fiamengo.* Buono.
716. Prospettiva del dentro del tempio di Salomone, col medesimo Re e molte donne. Buono.
717. S. Gerolamo mezo ignudo, con le mani al petto nanti al crocifisso, con libro aperto, et una testa di morto. Mediocre.
718. Cristo alla colonna, con due manigoldi et un putto, figure intiere. *Di Luca Cangiaso, ma non delle sue cose buone.* Mediocre.
719. Bradamante che monta a cavallo, quadro grande con 4 teste abbasso. *Del Passarotto.* Mediocre.

A MIRAFIORI.

Nella Galleria.

720. N. 18 pezzi di paesaggi maritimi grandi bislunghi, con borrasche di mare, battaglie et altro. *Di mani diverse.* Mediocri.
721. N. 9 Paesaggi grandi simili, con caccie diverse, et uno di montagne con un fiume et un ponte. *Fiamenghi.* Honestamente buoni.
722. N. 4 Paesaggi minori d'un'istessa misura, con istorie sacre. *Italiani.* Mediocri.
723. N. 6 Quadri più piccioli de' sudetti 4, cioè 2 borrasche di mare, e 4 paesaggi. *Fiamenghi.* Ordinari.
724. N. 4 Quadri grandi, con vedute al naturale di palazzi e giardini, et uno di un monte con un fiume che gli corre a' piedi. *Mani diverse.* Ordinari.
725. Paesaggio grande con prospettiva di case, fontane, diversi armenti, et una cingara che dà la buona ventura. Mediocre.
726. Paesaggio alquanto grande di Germania co' la villa di Haspurg. Ordinario.
727. N. 8 Paesi più piccioli di misure diverse, et uno più lungo. Ordinari.
728. N. 2 Paesi che figurano due teste. Coppie ordinarie.
729. N. 2 Teste di buffoni. Ordinarissime.
730. N. 6 Altre teste più picciole. Come sopra.
731. N. 3 Piccioli quadretti di aglio e ramolazzi, et uno che figura una testa. Come sopra.
732. Quadretto d'animali et uccelli domestici. *Vien dal Bassano.* Ordinario.
733. Altro d'uccelli domestici. Mediocre.
734. La battaglia navale, quadro molto grande. Mediocre.
735. N. 4 Quadri grandi di vedute di città: cioè Messina, Costantinopoli, Venetia, e Genova. Mediocri.

Nella guardarobba dietro la galleria.

736. N. 8 Paesaggi grandi d'un'istessa misura. Mediocri.
737. N. 2 Paesi più grandi di pari misura. Mediocri.
738. Paese di boscaglia. Mediocre.
739. Altro di una veduta di mare al naturale con una fortezza. Mediocre.
740. L'Escuriale, quadro grande. Come sopra.
741. Veduta d'un palazzo con giardini, poco più grande. Come sopra.
742. N. 2 Paesaggi, quadri quasi perfetti. Ordinarissimi.

743. Paese a guazzo, quadro lungo e grande. *Fiamengo*. Ordinario.
744. Veduta di mare, con Icaro e Dedalo, quadro grande. Buono.
745. Paesaggio di boscaglie, più grande del già detto, con un leone ch'uccide un huomo. Mediocre.
746. Paese bislungo col segno di scorpione, e gente che vanno al molino. Buono.

Nella guardarobba, presso la camera di S. A. R.

747. La veduta del castello di Rivoli verso Torino. *Di Vincenzo Conti*.[1] Mediocre.
748. La veduta della Margarita verso Torino. *Del medesimo*. Mediocre.
749. La veduta di parte del lago di Geneva, e del luogo di... *Del medesimo*. Mediocre.
750. Un paesaggio con Apollo che saetta il serpente Pittone. *Del medesimo*. Mediocre.
751. N. 2 Paesi con due eremiti. Mediocri.
752. Paese con le 4 stagioni. Ordinario.
753. Paese con pescatori e quantità di pesci. Ordinario.
754. Paese d'inverno. *Mano fiamenga*. Mediocre.
755. N. 5 Paesi grandi bislunghi. *Dell'istessa mano*. Mediocri.
756. Paese dell'istessa misura, con un satiro che monta sopra un albero. Mediocre.
757. N. 2 Paesi d'inverno, ne' quali si corre sopra il ghiaccio; quadri grandi. *Fiamenghi*. Buoni.
758. Tempesta di mare, quadro grande. *Fiamengo*.
759. Battaglia con imboscata di moschettieri. *Fiamengo*. Buono.
760. La strage degl'Innocenti, a guazzo in una gran tela a modo d'incona, un poco consumata dal tempo. *Di Gaudentio*. Buono.

[1] Pittor romano stabilito a Torino, dove ancor viveva nel 1625.

Nella Camera di S. A. R.

761. La Vergine col Bambino che la bacia, mezza figura, in tavola; picciolo quadretto. Mediocre.
762. Alessandro Magno a cavallo.

Nell'anticamera.

763. Il re Nino a cavallo.
764. N. 3 Imperatori, Nerone, Caligula, e Vitellio a cavallo.

Nel salone.

765. Il re Ciro a cavallo.
766. N. 2 Imperatori, Tiberio, e Claudio a cavallo.
767. N. 10 Cavalli di pelo differente, con prospettive; quadri grandi. *Di Giulio Maino*. Ordinari.

Anticamera di Madama Reale.

768. L'Imperator Augusto a cavallo.

Camera di Madama Reale.

769. Giulio Cesare a cavallo.
770. Paesaggio di marina, con un vetro avanti, piccolo quadretto. Buono.

Guardarobba sotto la camera di S. A. R.

771. N. 7 Paesi in tavola. *Mani fiamenghe*. Mediocri.
772. Guidoni che fanno schiamazzo, in tavola. *Mano fiamenga*. Mediocre.
773. Veduta d'Arangioes in Spagna. Ordinario.
774. Lucerna in Svizzeri, quadro bislungo. Ordinario.
775. Geneva, a guazzo. Ordinario.
776. Marsiglia, a guazzo. Ordinario.
777. N. 2 Paesi piccioli, bislunghi. Ordinari.
778. Paese picciolo, quadro con veduta di giardino e palazzo. Ordinario.

CASTELLO DI RIVOLI.

Galleria e stanza di essa.

779. Ritratto del duca d'Urbino, che tien la destra sopra due libri, e l'altra alla cinta. *Del Baroccio*. Buono.

780. Ritratto di Emanuel Filiberto, d'anni 17, tien la destra sopra un cane; quadro a guazzo. *Di Gaudentio, antico.* Buono.
781. Maria de' Medici con tre figli et una figlia. *Di Giacomo d'Argenta.*[1] Buono.
782. Il Duca Alfonso da Ferrara, tien la mano su'n cannone. *Vien da Titiano, copiato isquisitamente da' Dossi da Ferrara.* Buono.
783. N. 44 ritratti di Principi, Principesse e Cardinali, in piedi. *Di mani diverse.* Buoni.
784. Ritratto di Filippo 2° re di Spagna, mezza figura. *Di Titiano.* Buonissimo.
785. Ritratto di un principe vestito di nero con mostre di pelle, e'l tosone. *Vien da Titiano.* Buono.
786. N. 7 Ritratti di Principi e Principesse di Mantova. *Di Francesco Purbis d'Anterpia.* Buoni.
787. Ritratto di Cosmo de' Medici, mezza figura in tavola. *Di fra Sebastiano dal Piombo.* Isquisitissimo.

Gabinetto dorato.

788. N. 34 Testine di Regi, Regine, e Principi, nel fregio di sopra. *Di diverse mani isquisitissime.* Buoni.

Nel fregio di mezzo.

789. Imperatore con segni romani, un sacrificio, et una battaglia. *Del Tempesta.* Buono.
790. Sommersion di Faraone, in pietra ovata. *Del Tempesta.* Buono.
791. Presa di una rocca, con Alessandro ferito nella gamba. *Del Tempesta.* Buono.
792. I sogni e le chimere, figure diverse. *Del Brugolo il giovine.* Buono.
793. Paesaggio con gente a tavola, un pavone, due che si abbracciano in piedi, e due da sedere, et altre varie figurine. *Del medesimo.* Buono.
794. Il Paradiso terrestre. *Del medesimo.* Buono.
795. Tentationi di S. Antonio, con varie figurine. *Del Brugolo il vecchio.* Buonissimo.
796. Olindo e Sofronia. *Di Cornelio fiamengo.*[1] Buono.
797. Ratto di Elena. *Di Filippo Ventura napoletano.* Honestamente buono.

Camera di Madama Reale.

798. Papa Gregorio XV. *Di Guido Reni.* Buono.

Guardarobba.

799. Ritratto del cardinal Bobba, che scrive con un prete a canto. Buono.
800. Il re di Spagna, ritrattino in tavola. *Vien da Titiano, copia del Mudo Spagnolo.*[2] Buono.
801. N. 2 Ritrattini di Principesse, una con velo che fa punta nel petto, et altra con gioie e veste ricamata di bianco. *Del sudetto Mudo, allevo di Titiano.* Buoni.
802. N. 13 Teste di donne; quadretti piccioli e mezzani. Buoni per ornare gabinetti.
803. N. 12 Teste d'huomini, cioè papi, cardinali, principi, et altri: quadretti piccioli e mezzani. Come sopra.
804. Paesaggio di marina, bislungo in tavola. *Di Fiamengo.* Buono.
805. N. 2 Altri paesi; in tavola, alquanto più grandi, bislunghi. *Fiamenghi.* Mediocremente buoni.
806. Ritratto grande del Re d'Inghilterra, con prospettive. *Di Mytens pittor regio.* Buono.[3]
807. N. 12 Quadri grandi di Regi, Regine,

[1] Giacomo Vighi, detto d'Argenta perchè nato ad Argenta nel Ferrarese, fu pittore di corte di Emanuel Filiberto.

[1] Cornelio Cornelissen, di Harlem, 1562-1638.

[2] Fernandez Navarrete.

[3] È questo il solo dei quadri del castello di Rivoli menzionati dall'inventario del Della Corgna che sia riconoscibile con certezza fra quelli della R. Pinacoteca (n. 415). Esso porta due firme, l'una di Steenwick, autore della prospettiva, e l'altra di Mytens, autore del ritratto.

Principi e Principesse. Mediocremente buoni.

808. Il Duca e la Duchessa di Nemours con due figli; quadri più grandi. Assai buoni.

Stanza attinente alla sudetta.

809. Il Re Filippo in piedi con la mano sopra un elmo. *Del Mudo.* Molto buono.

810. N. 10 Altri quadri grandi, figure in piedi di Principi, e Principesse Palatini, et altri. Mediocri.

Si sono ommessi nel Castello di Rivoli tutti gli altri quadri ordinari e mediocri che vi si trovano in grandissimo numero, havendo così comandato S. A. R.

Sommario dei quadri descritti in questo libro.

Nel Palazzo di Torino . . .	n.	826
A Mirafiori.	»	148
Nel Castello di Rivoli . . .	»	159
In tutto	n.	1133

Nota delle tre classi di pittori antichi posti per ordine secondo il valore di ciascuno.

Prima classe, degli eccellentissimi.

Raffaele d' Urbino - Michel Angelo Bonarota - Leonardo da Vinci - † Il Correggio - Titiano - Il Parmeggiano.

Seconda classe, degli eccellenti.

Paolo Veronese - Palma vecchio - Giacomo Palma - Giorgione - Bassano - Gaudentio - Pordonone - Mantegna - Pietro Perugino - Andrea del Sarto - † Giulio Romano - Perrin del Vago - Polidoro da Caravaggio - Mudo Spagnolo - Il Suardo - Fr. Sebastiano dal Piombo - Gio. Bellino.

Terza classe, de' buoni.

Il Fattorino - Innocenzo da Imola - Calisto da Lodi - Dossi da Ferrara - Il Greco - Bonifacio da Verona - Il Lanino - Cesare da Sesto - Gio. Petrino - Lovino - Marco d'Augion - Benvenuto Garofolo - Hortolano - † Rosso fiorentino - Franco - Francia - Paris Bordon - Lorenzo Bordon - Rocco Marcone - Andrea Schiavone - Campi da Cremona - Il Sabadino - Giacomo da Pontormo - Il Rondina - † Gio. da Udine - Michelin da Siena - Michelin da Ferrara - Rosso da Bologna - Luca Cangiaso - † Paolo Lomazzo - Daniel da Volterra - Marcello Venusto.

Prima classe de' pittori oltramontani.

Alberto Duro - † Volpan - † Luca d'Olanda - Brugolo vecchio - Aldegrau.

Per memoria.

Sua Altezza Reale non ha quadri de' pittori c' hanno il segno di croce nel margine.

INDICE ALFABETICO DEGLI AUTORI.

II.

MACRINO D'ALBA.

(Ricerche sulle opere conservate nella Quadreria municipale d'Alba, R. Pinacoteca di Torino, Galleria Capitolina).

Nonostante il lavoro del Piacenza [1] per « togliere dall' ingiusta obblivione Macrino, cittadino d'Alba, stato sino al presente ignoto a tutti gli scrittori dell'arte, [2] e che, per altro, cotanto valse nella pittura che nulla ebbe da invidiare agli altri pittori suoi contemporanei », ignorasi tuttavia in quale anno egli nascesse ed in quale morisse, nè vi è certezza del luogo o almeno del nome.

Luigi Lanzi [3] dice: « Il suo nome era Giangiacomo Fava », ma non accenna alla fonte donde attinge la notizia, nè al come sia emerso il soprannome Macrino. Crediamo di poter rispondere alla prima questione. Leggesi nella *Guida* di Pavia, del Malaspina, [4] dov'egli parla del polittico della Certosa: « È... di Giangiacomo Fava, conosciuto sotto il nome di Macrino d'Alba, opera benchè piena di diligenza, inferiore però ad altre produzioni di questo vetusto pittore, ove trovasi gran verità nei sembianti, e non vi si mostra ignaro del ben colorire ed ombreggiare ». E infatti il Lanzi scrive, quasi copiando: « ... opera d'inferior nota nelle forme e nel colorito, benchè piena di diligenza in ogni sua parte ». Vedremo in séguito che il polittico della Certosa non è punto fra i lavori scadenti di Macrino; è probabile perciò che il Malaspina, giudicando, mescesse nella sua mente

[1] *Macrino d'Alba pittore*, Giunta di Giuseppe Piacenza, in *Notizie* del Baldinucci. Milano, 1808-1812, VII, 36-47.

[2] « Weder Vasari, noch Baldinucci sprechen von ihm ... ». Julius Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon*. Leipzig, 1872. È quasi una trascrizione del cenno biografico dato dal Piacenza, unico testo in materia.

[3] *Storia pittorica dell'Italia, ecc.*, di Luigi Lanzi. Milano, tip. dei Classici Italiani, 1825.

[4] *Guida di Pavia*, del M. Malaspina di Sannazzaro. Pavia, 1819.

pitture del Nostro e pitture d'altri. Si noti, del resto, che Macrino escluse dai cartellini o altre maniere di firma non solo il cognome Fava, [1] e questo è caso ordinario, ma anche il doppio nome di battesimo, e questo è fatto raro se non anormale a quel tempo.

Da un inventario del notajo Lazzaro Castelli, nell'archivio civico di Casale, il conte Alessandro Baudi di Vesme trasse la seguente notizia, che reca la data 22 maggio 1515: *Actum in civitate Casalis... Presentibus... et magistro Johanne Jacobo de Fabis pictore...;* l'erudito ricercatore non crede aver però alcuna ragione di pensare che questo Giangiacomo sia appunto Macrino. Certo poi non è Macrino quel «Johannes Jacobus», che è ricordato dall'epigrafe apposta in basso al quadro di Crea, del quale parleremo a suo tempo; nè sappiamo intendere come altri vi abbia trovato il fondamento dell'opinione contraria. Ecco l'epigrafe:

HOC . TIBI . DIVA . PARENS
POSVIT . FACIĒTE . MACRINO
BLĀDRATENSIS . OPVS
IOHES . ILLE . IACOBVS
1503

Non parmi si possa spiegare altrimenti di così: Quest'opera, fatta da Macrino pose a te, Santa Madre, G. G. Blandratense. — E infatti delle varie parole sono in rosso, e non in nero, soltanto il nome Macrino e la data.

Senz'affermare che il Malaspina, vista la nota della Biblioteca torinese dianzi citata, o avutane contezza in qualche modo, désse troppa importanza al vocabolo «pittore», passiamo a determinare donde gli storiografi di Macrino, tolto peraltro il Piacenza, trassero l'appellativo. Lo si trova in una tavola della Pinacoteca di Torino: San Paolo ha in mano un cartello, nel quale è scritto: MACRINVS DE ALLADIO C. ALBEN̄ FACIEBAT 1506. [2] Ora, l'esser cittadino d'Alba (civis Albensis) non esclude che l'artista vi sia nato. Per altro, che dal paese Alladio (Alladium, ora Agliè), nel Canavese, fosse uscita già qualche famiglia e ser-

[1] Non sappiamo perchè Henry Attwell (*The italian masters in the National Gallery*. London, 1888) scriva di Macrino: «Signed himself Giangiacomo Fava». Una sola volta vediamo spuntare questa firma per la sola iniziale G; trattasi però d'un disegno nel quale chi annuncia la scritta vide «fierezza» e «tocchi di carattere degni del gran Michelangelo»; o siamo dunque in presenza d'un Macrino diversissimo dal nostro, o la firma è apocrifa. Ne parleremo anche appresso.

[2] Questa tavola porta nel catalogo il numero 33, e vi campeggiano, su fondo dorato, San Paolo e San Ludovico. Erra quindi il Meyer (gli manca la solita guida del Piacenza) attribuendo la scritta alla tavola simile, ma con San Pietro e con un santo cardinale, segnata nel catalogo col numero 36.

basse l'appellativo di provenienza, mutandolo per tal guisa in cognome, è assai probabile.[1] Notiamo infine che il Piacenza, oltre a dire espressamente nato in Alba Macrino, cita da una dissertazione del 1745 la seguente epigrafe, posta nella chiesa di Santa Maria di Lucedio:

ANNIBAL ILLVSTRIS FERRATI MONTIS, ET INGENS
COMMENDATORIVS NOBILE FECIT OPVS
HOC FIERI PICTOR MACRINVS NATVS IN ALBA
AVXILIVM PINXIT CONTRIBVENTE DEO
MCCCCXCIX . V . SEPTEMBRIS

Senz'oltre protrarre l'arida discussione, ci sembra di poter concludere che il Nostro si chiamò semplicemente Macrino, forse Macrino Alladio o de Alladio, e nacque in Alba.

Le date finora ammesse sono: I, 1496, polittico della Certosa di Pavia; II, 1498, pala della Pinacoteca torinese; III, 1499, tavola col ritratto del Paleologo[2] « protonotariali habitu indutum ad Beatae Virginis Mariae provolutum », perduta; IV, tavola del palazzo municipale d'Alba (Madonna col Bambino in trono, quattro santi e quattro angeli), 1501, data finora non citata e non abbastanza chiara; V, tavola del Santuario di Crea, 1503; VI, tavola della Pinacoteca torinese (San Paolo e San Ludovico), 1506; VII, tavola della parrocchiale di San Giovanni, in Alba, di cui il Piacenza scrive: « In piè del quadro si legge: Machrinus faciebat 1508 ». Questa scritta non è decifrabile per intiero; si scorge chiaramente MACRINVS

[1] *Passeggiate nel Canavese,* di A. Bertolotti. Ivrea, F. L. Curbis, 1869, t. II, pag. 91. « Un Giovanni Giacomo de Alladio, figlio di Bernardino, fu abate nell'abazia di Grassano nel 1539, e Giovanni Francesco di quella di Santa Maria di Staffarda ». Contemporaneamente al Nostro vivevano dunque nella stessa regione un pittore ed un abate che portavano divisi i troppi nomi a lui attribuiti. Dallo stesso libro del Bertolotti trascriviamo (pag. 76-77):

« Delle più antiche famiglie di Agliè nominerò gli Scavarda, gli Ymilia, nominati dal 1200 al 1400. Rinvengonsi dal 1400 al 1500 notai col cognome Bardessono, Beoletto, Hettora, e dal 1500 al 1600 Beoletto, Allaria, Ferrero, Pecoti, Ricca, Sartoris, Maffeo, Mantino, oriondo di Rueglio, Sartoris, cerusico, Tapperi e Mascaro, dottori in medicina, Marucco, legista, Luigi Odesso, senatore ducale, Marsucco, Bardessono e Bolognino, notevoli militari ». Notisi il cognome Allaria, che in Alba esiste ancora. Nella *Bibliographie Universelle* del Michaud leggiamo: «... naquit à Alba, près de Turin, vers 1460, de la famille Alladia, considérée dans le pays ».

[2] «... nella chiesa di Santa Maria di Lucedio, diocesi di Casale, all'altar maggiore una bellissima tavola dipinta l'anno 1499, nella quale rappresentò Annibale Paleologo de' marchesi di Monferrato... in abito di protonotario ». Di questa tavola della quale parla Gio. Andrea Irico, citato dal Piacenza, non abbiamo traccia, nè pare ne avesse il Piacenza medesimo.

FACI.T; ma, del resto, si leggono soltanto due cifre: 15..., le altre sembrano cancellate da una ditata, la quale è forse posteriore alla notizia del biografo, probabilmente uno sgorbio del pessimo restauratore. Certo è che il Bartoli, [1] cioè colui che quasi è per il Piacenza quel che il Piacenza è per gli storiografi di Macrino venuti dopo, pur descrivendo la tavola con frasi tanto prossime a quelle del Piacenza medesimo, da farci pensare che costui o non vide mai il quadro, o almeno non ne ebbe bisogno, il Bartoli, diciamo, non ha la data. Abbiam già veduto che la scritta, quale si legge nel quadro indipendentemente dal numero, non ha in modo preciso la grafia attribuitale dal Piacenza. Se vogliam credere ch'egli non siasi appagato della notizia stampata dal Bartoli, ed abbia visitato la chiesa d'Alba, dobbiamo pensare che forse il restauro non si limitò a mutar le cifre, e modificò anche l'ortografia del nome e del verbo. È possibilissimo. In fondo, se non temessimo di parer troppo asseveranti in favore del criterio cronologico che andiamo svolgendo, vorremmo richiamar l'attenzione su quella data, di cui è chiara la prima cifra, 1, si può scerner la seconda, 5, non la terza, e infine è abbastanza visibile l'ultima, 1; di modo che, appena si ammetta l'autenticità di quel numero scarabocchiato, devesi pure riconoscere la lezione più probabile esser 1501. Esattamente quel che occorre alla nostra ipotesi, anno per anno.

Si conosce per ultimo un'ottava data, ma indiretta, e che prova Macrino esser già morto nel 1528, come dal solito Piacenza apprendiamo, quand'egli parla del poeta albense, Paolo Cerrato, che «... nell'elegante suo poema *de Virginitate,* stato pubblicato con le stampe di Parigi, l'anno 1528, descrivendo nel secondo libro gli angeli, fa la seguente onorevole menzione di questo suo valente concittadino:

> ..... *nonumque feruntur in orbem*
> *Angelici super astra chori, quis laetior aetas*
> *Virgineos fugit vultos, atque ora venusta,*
> *Quorum etiam in tenera laudares virgine formam,*
> *Nudi omnes, rutilique comas, alisque coruscis*
> *Tecti humeros. Talis olim finxisse perennem*
> *Macrini memini dextram, dum vita maneret*».

Noi veramente in questa descrizione di angeli non sappiamo punto riconoscere gli angeli di Macrino; del resto, si tratta d'un'amplificazione insignificante in versi soliti.

Considerando ora la maturità artistica della prima di tali opere datate,

[1] *Notizie delle pitture, sculture ed architetture... d'Italia...* opera di FRANCESCO BARTOLI bolognese... t. I... Venezia, 1776, Antonio Savioli.

quella della Certosa, dobbiamo inferirne che Macrino nacque avanti il 1470, e forse di parecchi anni, come, del resto, è opinione comune. Crediamo infatti che la tavola della Pinacoteca in Campidoglio preceda immediatamente il polittico della Certosa, e ciò per le seguenti ragioni.

Che le due opere sieno state eseguite a breve intervallo, ci sembra fuor di dubbio, perchè a quei dati generali che il pittore ripete più o meno ingenuamente e scrupolosamente in ogni suo lavoro, qui se ne aggiungono altri più sottili, particolari e significantissimi. E sono: la fisonomia del vescovo, a sinistra della Vergine in entrambi i quadri, fisonomia un poco differente da quella che domina l'opera di Macrino, e che appare fermata per la prima volta nell'altro vescovo del polittico; il fondo costituito d'un pluteo fino a mezz'altezza della composizione, di là dal quale si apre il paesaggio, e questo con qualche edificio e molte rovine di tipo classico, tra cui un rudero di doppio arco, perfettamente simile nei due quadri e che pare tolto dalle Terme Diocleziane. Oltre a ciò è simile, non identico, il pavimento, formato d'unica lastra di marmo variegato. Più tardi vedremo i pavimenti poligonali, e, più tardi, quelli di nuda terra appianati però con cura. S'aggiunga infine, simile esser anche il disegno del baldacchino, e trovarsi nel fondo del quadro in Campidoglio altri avanzi di evidente tipo romano, — forse il tempio della Sibilla e quello di Venere e Roma, — nel fondo del quadro alla Certosa un frammento che ricorda le linee del Colosseo, rudero d'arco, architrave e mezza colonna. Noi crediamo pure che se la tavola capitolina non fosse pretensiosamente guasta dal restauro, anche il volto della Vergine risulterebbe assai somigliante a quello dell'altro quadro; ma bisogna andar cauti in tali ravvicinamenti, poichè il patrimonio fisiognomico di cui Macrino dispone è piuttosto ristretto che esteso.

Or dunque abbiamo provato esser molto verosimile che le due opere, così vicine per gli elementi che le costituiscono, sieno altrettanto vicine per il tempo; ma quale delle due precede? Noi crediamo quella di Roma, e, a dispetto delle numerose ragioni che esporremo, lo crediamo con un resto di timidezza, sol perchè essa fu sciupata dal presuntuoso restauratore, il quale avrebbe dovuto limitarsi a stuccare la fenditura che deturpa la tavola in mezzo per lungo. A ogni modo, nel quadro capitolino scorgiamo un po' più di secchezza e quasi di ritrosia che non in quello della Certosa, massime nella figura di San Nicola, che è la più caratteristica, e che vedremo svilupparsi poi in quella di San Girolamo, più tardi ancora in quella di San Gioacchino.

Sappiamo che due anni dopo il nostro artefice dipingeva la grande pala ora nella Pinacoteca torinese, la maggior opera fra quante di lui se ne conoscano, e che è tanto più complessa di quella della Certosa,

quanto questa è più di quella del Campidoglio. In quest'ultima infatti vediamo la Madonna in trono con sulle ginocchia il Bambino; di qua e di là due santi vescovi, Nicola e Martino. Nel polittico della Certosa due angioletti sollevano le cortine del baldacchino di Maria, due altri suonano a piè del trono; negli scompartimenti laterali, Sant'Anselmo e Sant'Ugo vescovi.[1] Per il quadro di Torino citiamo dal catalogo di quella Pinacoteca (1884): « La Beata Vergine col Bambino, a cui fanno sgabello e sedile angioletti vaghissimi. Sul piano, dall'un de' lati, San Giovanni Battista e San Jacopo; dall'altro, Sant'Ugone vescovo e San Girolamo. Nel mezzo due angioli suonano e tengono un cartello in atto di cantare: *Ave Regina Angelorum.*[2] Più basso, ai piedi del trono, è scritto: MACRINVS FACIEBAT 1498. Sull'orlo dell'abito di San Girolamo, è pure scritto, a foggia d'ornamento: MACRINVS DE ALBA FACIEBAT ».

I più spiccati elementi comuni fra il quadro di Torino e quelli di Roma e della Certosa sono: tra il primo e il secondo, la medesimezza nell'atteggiamento del Bambino, il quale nel primo prende un giglio offertogli da un angioletto, nel secondo un pomo offertogli da San Nicola; tra il primo e il terzo, la identità delle due figure di Sant'Ugo, e la somiglianza del rudero, che in entrambe le tavole si vede all'estremità sinistra, in fondo.

Il quadro che è nel palazzo municipale di Alba, firmato: MACRINVS FACIEBAT, se la data 1501 è autentica, si stacca di tre anni dalla pala, ma certo appartiene al medesimo periodo o stato di sviluppo che vedevamo nella pala stessa e nel polittico. Ciò risulta dalle seguenti osservazioni: stretta parentela della figura di Maria con quella di Torino; quasi identità della figura del Bambino Gesù con quella della Certosa; mera ripetizione dei due angioletti sonanti a piè del trono da quest'ultimo lavoro. Or noi sappiamo che Macrino dipinse una tavola per il Paleologo nel 1499, per la chiesa di Santa Maria di Lucedio, e ci par molto verosimile che in quel torno abbia dipinto per la stessa famiglia e per la stessa chiesa un altro quadro, quello che vediamo in Alba, nel quale le due donne presentate e protette da San Francesco d'Assisi e da San Tommaso d'Aquino figùrino la marchesa e la marchesina di Monferrato, come nella tavola perduta si vedeva Annibale Paleologo, loro cugino,

[1] Il polittico ha sei compartimenti; ma qui non si tiene conto dei tre superiori, dei quali si parlerà a suo tempo. Del resto, i tre scomparti inferiori formano quasi un trittico a sè.

[2] Il cartello è tenuto da due altri angeli, un po' più in basso e più avanti dei primi; ancora due angioletti stanno su a' lati del trono.

Neg. Anderson

Eliotipia Danesi Roma

R PINACOTECA DI TORINO

MACRINO D'ALBA: MADONNA IN GLORIA E SANTI

Neg Brogi *Fotoinc Dan...*

QUADRO NEL MUNICIPIO DI ALBA

MACRINO D'ALBA

presentato e protetto da San Francesco, secondo quel che ne riferiva il canonico G. A. Irico nel 1745.[1] Qui è da notarsi specialmente la figura del Dottor Angelico, la sola a cui Macrino abbia dato una certa pinguedine; e forse per compensare questa moderata e isolata grassezza di un personaggio, ecco dall'altra parte del trono della Vergine un San Francesco, che è la più macilenta o almeno tra le più macilente figure dipinte dal nostro artefice. La tradizione locale vuol riconoscervi un autoritratto; noi non vediamo argomento nè pro nè contro; crediamo invece dover escludere la stessa ipotesi tradizionale per il santo fraticello del quadro, che in seguito esamineremo, nella chiesa di San Giovanni, perchè questa ultima è figura a idea, come lo palesa la sua stretta somiglianza con la Madonna genuflessa accanto. La testa del San Francesco, al contrario, mostra bastante impressione diretta dal vero e carattere individuale; altrettanto può dirsi della testa di San Tommaso, che anzi ha più gagliardo il suggello della individualità, del ritratto.

Seguendo così com'è possibile la concatenazione, troviamo ora il quadro del santuario di Crea, presso Casale. L'opera di Macrino che più a questa somigli ci sembra la tavola del Campidoglio; ne siamo abbastanza lungi però, ed evidentemente nel senso d'una maggior libertà di composizione e ricchezza d'espressione, senza voler dire che questa libertà non rimanga pur molto stringata, molto parca questa ricchezza.

Come nelle altre tavole fin qui descritte, anche nella pala del santuario di Crea la Madonna siede in trono nel mezzo; insolito però è il suo atteggiamento di raccolta adorazione, mentre il divin Pargolo dorme sulle sue ginocchia. Il Precursore è a destra della Vergine, in piedi, ed ha innanzi San Giacomo genuflesso, questo in atto di preghiera, quello in atto di presentazione protettrice; lo stesso dicasi del Sant'Agostino e del San Girolamo, dall'altro lato. Come spiegare, non diremo il concetto, che a rigore potrebbe non esserci, ma almeno l'intendimento di questo quadro? Parrà troppo arrischiato il sospettare che Macrino désse a San Giacomo e a San Girolamo la parte di presentati, oltre che per le pedestri leggi di simetria, anche perchè aveva dianzi dipinto una tavola dov'eran due divote in quell'atteggiamento? Non insistiamo; ma non si dimentichi

[1] Il Moroni dice che la sede vescovile di Casale « fu eretta ad istanza del marchese di Monferrato Paleologo, dal pontefice Sisto IV, nel 1474 », cioè tre anni dopo il Conclave, cui aveva assistito Teodoro Paleologo, creato cardinale da Paolo II nel 1467, e morto, come scrive lo stesso autore, « in Asti nel fiore degli anni, nel 1481 o 1484, venendo sepolto nella chiesa abbaziale di San Michele, di Lucedo *(sic)*, nella tomba de' suoi antenati ». *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*... compilato dal cavaliere Gaetano Moroni... Venezia, tip. Emiliana, 1851.

che il nostro pittore usava ripetere i proprî motivi con ingenuità e con incuria assoluta.

Se non c'inganniamo, il quadro del santuario è l'opera in cui Macrino ha parlato con maggior nobiltà. Nel confronto dobbiamo scartare il valore tecnico, perchè i vari lavori ci si presentano in troppo varie condizioni; quanto però alle sembianze dei personaggi e all'euritmia della composizione, questa tavola rappresenta per noi, nella carriera del pittore, il momento della nobiltà. Così vedremo altrove il momento della diligenza e quello della trascuratezza. Osserviamo infine, e serva come una prova di più della macriniana indifferenza nel ripetere alcuni motivi, che San Giacomo e il Battista sono la medesima figura, ritta e inginocchiata.[1]

Ancora una tavola, nella quale tornano Sant'Agostino e San Girolamo, composti in modo simile a quello del quadro di Crea. Qui però segue la concatenazione, è vero, ma comincia, se non la decadenza, un tal quale sviamento dalla primitiva coscienziosità. È questa la tavola che il Piacenza e chi copiò da lui ci dicono del 1508, e che trovasi in una cappella a sinistra nella parrocchiale di San Giovanni degli Agostiniani, in Alba. Lo stesso autore così la descrive: « ..... si vede con bella maniera disposto e con vago colorito e buon disegno dipinto il bambino Gesù nel mezzo, alla destra la Vergine, San Nicola da Tolentino e San Giuseppe, e alla sinistra Sant'Agostino ritto in piedi e che appoggia la mano manca sopra San Girolamo, che ivi sta ginocchioni, e nell'aria tre angeli, uno dei quali ha nelle mani un libro e gli altri due suonano musicali strumenti ».

Prima di procedere oltre, occorre determinare la figura macriniana del San Girolamo. La rappresentazione di questo dottore della Chiesa ricorre quattro volte, ma nella tavola di Neviglie è incerta, non intera, poco si può studiarla; limitiamoci dunque a confrontare la pala della Pinacoteca torinese, quella del santuario di Crea e quella di San Giovanni in Alba. Nel primo caso il santo è in piedi, negli altri due casi è in ginocchio; possiamo dire che quasi non siavi altra differenza; il tipo è scrupolosamente identico; ma con precisione distingueremo: che dal primo al secondo sono mantenute le linee del corpo, la testa è copiata; dal secondo al terzo sono mantenuti i caratteri della testa, il corpo è copiato. E la testa è piccola, scarna, con barba prolissa, calva sul davanti, con lunghi e radi capelli dietro; l'orecchio, e questa è la nota più speciale,

[1] Non c'è poi da stupirsene. Nelle identiche condizioni, cioè di due figure una sull'altra e vôlte dalla stessa parte, rammentiamo gli angeli d'un tondo botticelliano e altri esempî d'altri.

è sempre spinto un poco verso la nuca; ciò non avviene però come nelle figure di Filippo Lippi o di Andrea del Sarto, i quali esagerano la distanza dalla coda dell'occhio all'orecchio; avviene invece per scarsezza di cervice. È inutile aggiungere che si tratta di lievissime note, le quali prendono valore solo dalla loro generalità, dalla loro costanza. Macrino non ha mai dipinto, che noi si sappia, un personaggio di statura inferiore alla media; ma le tre figure di San Girolamo sono poi forse le più lunghe del suo microcosmo pittorico; asciutti e ben proporzionati, quei corpi sono meno vecchi delle facce. [1] Macrino non dipinse mai il santo in abito cardinalizio.

Segue la tavola della parrocchia di Neviglie, villaggio su le colline di Alba: « Sposalizio di Santa Caterina ». A destra della Vergine, dal lato della santa, stanno: più indietro, il Battista; più innanzi, un santo domenicano in atto di preghiera, al qual frate corrisponde, all'angolo inferiore opposto della tavola, la Maddalena, in simile atteggiamento e pettinata con assai ricercatezza; da questa parte bilanciano la composizione due santi, uno imberbe o quasi, l'altro con lunga barba candida, come quella del San Girolamo nella tavola d'Alba. Purtroppo, parlando di queste opere collocate in chiese di poca importanza, si va tentoni; anzi dell'altro quadro, che è pure in San Giovanni, non possiamo esprimere un parere più concludente di questo, e cioè che la pittura, sgarbatamente lavata, appare ora dietro un velo di prosciugamento, certo più avido di polvere che non la vernice di cui la tavola doveva esser meno povera al suo tempo. E ci limiteremo a trascrivere il cenno del Piacenza, all'epoca del quale certo la tavola non era così sciupata, se è vero, come a noi sembra, che oltre la lavatura abbia sofferto un rimaneggiamento, specie nella testa della Madonna e in quella della santa; « ..... è vagamente dipinta la Vergine sedente, che tiene il Bambino sopra le ginocchia, a dritta Sant'Agostino e a sinistra Santa Lucia ». [2]

[1] Il prof. Paul Kristeller ci ha indicato una stampa la quale si avvicina tanto alla maniera del Nostro da far nascere il dubbio che sia sua, come anche potrebbero far credere il luogo, Saluzzo, e l'anno, 1503; ma poi ci siamo convinti non poter aggiungere alla produzione pittorica macriniana un qualche saggio d'incisione. La stampa (VIVALDUS, *De veritate contricionis.* Saluzzo, 1503; nella Bibl. Casanatense, H H, VI, 40) rappresenta San Girolamo in penitenza. Il corpo del santo è disegnato con forme esattamente macriniane, ma la proporzione di esso con la testa è minore; perciò la figura risulta assai meno alta. Del resto, il volto si avvicina piuttosto a quello del santo cardinale romito nella tavola di San Giovanni, anzichè agli altri due esempî.

[2] Che la tavola poi non fosse in sufficiente stato di conservazione nemmeno allora, lo deduciamo dalle parole stesse del Piacenza, che dice ridotta in frammenti inintelligibili l'iscrizione posta a piè del quadro.

Del trittico posto in séguito nella nostra cronologia tessuta di affinità consecutive, non sapremmo asserire che sia affatto incolume di ritocchi, ma almeno lo si può godere ed esaminare minutamente.

Fra questo e il quadro di Neviglie però non troviamo uno stretto legame, come, per esempio, tra quel di Neviglie e quello d'Alba, che, oltre a minori concordanze, offrono nella testa dei due Bambin Gesù una somiglianza assai spiccata. Pure, non crediamo assolutamente fuor di posto il trittico, e ciò per le seguenti ragioni. A prima vista, chi confronta le opere di Macrino non può esimersi dal collocar nel pensiero vicino alla tavola del Campidoglio quella di cui ora parliamo, poichè infatti abbondano le somiglianze: il fondo, lo sgabello del trono, il disegno delle mani di Maria, qualcosa nella fisonomia di San Gioacchino (scomparto a destra della Vergine) e qualcosa nella modellatura del volto di Sant'Anna. Ma in verità come ammettere senz'altro in Macrino un modo di comporre relativamente così libero e maturo, quando egli ancora non osava mutar la forma del pastorale e la legatura de' libri nei due vescovi ai lati della Vergine, come si vede nel quadro di Roma? Per questo, se potessimo scindere francamente le tre tavole arcuate, non esiteremmo ad avvicinar quella di mezzo alla tavola capitolina, potremmo anche indurci a far lo stesso per quella a destra della Madonna (Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino), ma non sapremmo persuadercene per il terzo compartimento, dov'è San Gioacchino genuflesso cui appare un angelo. Peraltro, le tavole laterali mostrano fino all'evidenza esser parti d'uno stesso insieme. Altrettanto non asseriremmo per la tavola mediana, perchè essa è uguale alle altre due, non più larga come nei trittici suol essere, e più ancora perchè la figura della Vergine è alquanto minore di quella dei santi; solo ci fa propendere a credere nella legittimità della composizione a trittico il carattere unico che osserviamo nel paesaggio dei tre scompartimenti. La figura del Bambino si può trovarla fra gli angioletti del polittico della Certosa, precisamente in quello che suona il violino. Le mani di Sant'Anna e di San Gioacchino (in ambedue le tavole laterali) sono robuste, pesanti, di fattura accurata, mani grossolane che notiamo una sola volta nelle altre opere del Nostro, e cioè nella figura del frate orante, nell'angolo inferiore sinistro del quadro di Neviglie. Un'ultima ragione ci ha dissuasi dal non avvicinar troppo alla tavola di Roma il trittico: è cioè il vedere in questo la Vergine col manto in capo, come non la si vede in nessun altro quadro di Macrino, eccetto appunto quello di Neviglie.

Ecco ora la descrizione del Piacenza: «... bellissima tavola divisa in tre partimenti. In mezzo sta la Vergine sedente, che nella mano sinistra tiene un libro, e col braccio destro sostiene il Bambino ignudo in piedi con la mano destra in atto di benedire; e a piè l'epigrafe: MACRINVS

FACIEBAT. Al lato destro vi è in alto Dio padre, e a basso San Giovacchino e Sant'Anna che s'abbracciano; e al sinistro un angelo con San Giovacchino inginocchioni in atto di pregare ».

Il trittico trovasi ora in Frankfurt an Mein, nell'Istituto artistico Städel; ma, proseguendo, il biografo ci fa sapere che, quand'era tuttavia nella chiesa di San Francesco, in Alba, sul primo altare a destra, la tavola aveva per « laterale ornamento nove altri quadri più piccoli, de' quali uno solo è di Macrino, ed è quello di mezzo, rappresentante Cristo ignudo sino a' lombi fuori del sepolcro, appoggiato colle spalle alla croce ». Per concludere, noi crediamo che il pittore abbia terminato di dipingere abbastanza tardi il trittico di Francoforte, e che, o proponendosi un insieme, o venendogli fatto poi, il compartimento mediano preceda di qualche anno gli altri due. Certo è che la fattura delle mani isola alquanto questa dalle altre opere di Macrino, di cui solo una, quella di Neviglie, abbiam detto, mostra, per quanto è possibile giudicarne allo stato presente della tavola, la stessa tendenza. [1]

Esaminiamo ora il gruppo di dipinti che, oltre la gran pala, si conservano nella regia Pinacoteca di Torino.

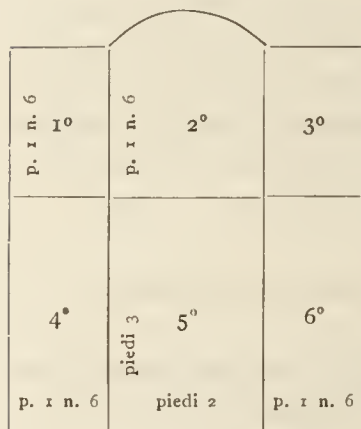
In una nota manoscritta dell'erudito Giuseppe Vernazza, presso l'Accademia delle scienze di Torino, comunicata dal direttore di quella Galleria, leggiamo:

« MACRINVS DE ALLADIO C. ALBEN. FACIEAT. 1506. VEÑ. FR. HEŘICVS BALISTERIUS. ALBEÑ DIVO FRANCISCO HOC OPVS DICAVIT. 1506.

1° Santo Stefano (?), San Giov. Battista, San Lorenzo. — 2° Maria Vergine in trono col bambino sulle ginocchia, due angeli suonano il violino e due altri sostengono d'una mano il padiglione e con l'altra suonano la tromba che ha uno stendardo con la croce rossa. — 3° San Giovanni Evangelista, Santa Margherita, Sant'Antonio da Padova. — 4° San Pietro, San Bonaventura con mitra e .... a piedi .... — 5° San Francesco in piedi stigmatizzato e Fra Leone in ginocchio con una mano e capo alto, e con l'altra tiene un piccolo quadro del ritratto d'un Certosino, forse del p. Balestrierio, guardiano che fece fare l'ancona. —

[1] Nella raccolta Cereda, in Milano, trovasi una tavola, n. 243, che il catalogo ascrive a Defendente Ferrari. Nel margine del catalogo stesso però fu scritto a matita, probabilmente da qualche studioso tedesco: « Macrino d'Alba. Copie nach dem Bild in Frankfurt ». È infatti copia molto accurata, ma di scarsissimo valore, della parte superiore dello scompartimento di sinistra. Al fondo chiaro di paese è sostituito un fondo scuro uniforme. È insomma un lavoro uggioso e meschino quanto mai, pure non da ignorante.

6° San Lodovico con mitra e San Paolo che con una mano tiene un cartello col nome di Macrino ». [1]

Qui il Vernazza, che è poi la fonte prima a cui attinse il Piacenza (quando non si rivolse al Bartoli), o s'inganna, o, com'è più ragionevole credere, dimostra che già al suo tempo il polittico era stato scomposto e ricomposto di elementi eterogenei. De' sei comparti, l'uno, quello in alto di mezzo, è perduto; l'altro, quello di mezzo in basso, è da discutersi. Non crediamo nemmeno che i quadrati n. 1 e n. 3 appartengano all'insieme stesso cui appartengono i rettangoli segnati coi numeri 4 e 6; ma di ciò parleremo poi. Intanto è fuor di dubbio che sia estraneo ai dipinti che gli si vogliono dare per compagni il quadro n. 5, perchè altrimenti come spiegare l'aver esso un fondo di paesaggio, mentre gli scomparti n. 1, 3, 4 e 6 hanno il fondo dorato? Le discordanze stilistiche son poi così evidenti da non valer la pena di specificarle. Cerchiamo piuttosto a qual periodo della carriera di Macrino debbasi ascriver questo o quello degli scomparti.

p. 1 n. 6 — 1° — p. 1 n. 6 — 2° — 3°
4° — piedi 3 — 5° — 6°
p. 1 n. 6 — piedi 2 — p. 1 n. 6

Vanno certamente uniti i numeri 4 e 6, distinti ora nel catalogo della Pinacoteca torinese coi numeri 33 e 36, e così descrittivi: (XXXIII, = 6 nella traccia tolta dal Vernazza), San Paolo ed un vescovo. Il primo tiene colla destra brandita la spada, coll'altra un rotolo sul quale si legge: MACRINVS DE ALLADIO C. ALBEÑ FACIEBAT. 1506. — Il secondo in abito pontificale tiene lo sguardo rivolto ad un libro sostenuto colla destra; con corona ducale ai piedi ». (36, = 4 nella traccia) « San Pietro ed un vescovo in abito pontificale con sottana che lo dimostra religioso di San Francesco, avente ai piedi un cappello cardinalizio ». Queste due tavole, similissime d'effetto, sono lavori di fattura intensa, paziente, senza dubbio prossimi di tempo alla pala della stessa Pinacoteca, eseguiti cioè nel primo e più coscienzioso periodo, che secondo noi sta intorno alle due date conosciute: 1496-1498. La figura di San Ludovico e quella di San Bonaventura le conosciamo già perfettamente, avendo visto le figure di Sant'Anselmo e di Sant'Ugo, la prima nel polittico della Certosa, la seconda nel polittico medesimo e nella gran pala; e potremmo aggiungere anche la figura di San Martino, nel quadro del Campidoglio, poichè Macrino produsse e riprodusse questa mite fisonomia di vescovo imberbe, contentandosi sempre d'uno stesso effetto, fin nella

[1] Notizia, trascrizione e disegno favoritici dal conte Baudi di Vesme.

ricerca delle pieghe. A rigore le fisonomie son due, somiglianti fra loro e rese anche di più difficile distinzione per l'ingenuo artificio del pittore che avvicenda alcuni elementi; così che a fatica possiamo divider la schiera nel modo seguente:[1]

San Martino, tavola, Roma — Sant' Ugo, pala, Torino
Sant'Anselmo, polittico, Certosa — Sant' Ugo, polittico, Certosa
San Ludovico, scomparto, Torino — S. Bonaventura, scomparto, Torino.

Noi per vero penderemmo a credere anteriori a tutte le altre di cui s'è parlato queste due tavole della Pinacoteca torinese, o meglio il polittico cui esse appartennero, — poichè vi troviamo più timida rigidezza nei gesti, più scrupolo negli accessorî, e infine non possiamo eliminare l'impressione di minore svolgimento pittorico data dal fondo d'oro in confronto del vivo fondo di paese che campeggia nelle altre pitture; ma, volendo non asserir troppo, ci contenteremo della determinazione del periodo già accennata e in verità un po' vaga. In prova di questa poi noteremo un particolare, e cioè il pavimento a unica lastra marmorea variegata, quale si osserva nella tavola di Roma e nel polittico della Certosa, non più nella pala di Torino, che sappiamo essere alquanto posteriore.

La data scritta sul cartello per noi dunque non è autentica; vi si oppongono varie osservazioni di stile e di tecnica che qui non enumeriamo, perchè non hanno serietà ed effetto se non davanti al quadro stesso; per altro, tutte le volte che se ne è presentata l'occasione, non abbiamo mancato di accennarvi. Ma non basta. Consideriamo inoltre che quell'appellativo di Alladio si legge soltanto lì, e che l'anno 1506 è quello pure della dedica d'un polittico che si è dimostrato erroneamente ricomposto, ed al quale la tavola in questione non appartiene. Non vi è da dubitare che un collezionista pretensioso, volendo stabilir l'esistenza di quel polittico, abbia fatto mentire il cartello di San Paolo, facendogli ripetere la data della dedica di frate Enrico Balisterio a San Francesco? Questa ipotesi giova a noi, è vero, ma giova pure al Vernazza, a un erudito cioè che il Baudi di Vesme, studiosissimo della storia del suo paese, ci assicura aver sempre trovato esatto e sincero. Tale rimane se quella data è, come crediamo, una superfetazione; solo dovrà credersi che nella sua erudizione non entri la critica d'arte, e di ciò vedremo ancora un saggio.

La tavola 5ª del supposto polittico, segnata col n. 39 nel catalogo

[1] Si confrontino le indicazioni già descritte da noi sulla nota al Vernazza. Abbiam citato anche queste, sebbene imprecise, perchè ci pare utile il tener sempre conto del modo con cui l'opera è stata considerata nelle varie occasioni.

della Pinacoteca torinese, si stacca dagli altri dipinti di Macrino, tanto o più di quello che dalla chiesa di San Francesco in Alba è passato in una Galleria di Francoforte, ed offre con esso qualche parentela. Invero son queste le due opere in cui l'artista ha un linguaggio pittorico d'una certa energia e le figure osano muoversi senza eccessiva timidezza; le sole, a meno che non si voglia trarre in campo, con qualche sforzo, lo scomparto superiore centrale del polittico della Certosa, del quale dovremo intrattenerci più tardi. A ogni modo la forza espressiva, quasi diremmo l'elemento drammatico che ardisce appena far capolino nello scomparto or ora accennato e nelle tavole laterali del trittico di Francoforte, raggiunge una quasi piena manifestazione nel quadro che chiameremo delle Stigmate. Pur troppo, a intiepidir l'effetto ecco lì in mezzo quel quadrettino sul ginocchio di Fra Leone, uggiosa, puerile intrusione, di cui certo più colpevole del pittore è il committente.

Il vigore dunque e la relativa libertà che si notano in questo quadro, lo rendono singolare nella produzione di Macrino così per le figure come per il paesaggio, il quale, invece della solita superficie levigata che l'accurato pittore stende sotto i piedi di tutti i suoi santi in tutte le altre composizioni, presenta fin nel primo piano le asperità, i ciottoli, le erbe, i cespugli proprî del terreno campestre. Orbene, con tanti segni eterogenei, come credere che il quadro delle Stigmate sia di Macrino? Noi, per vero, quantunque oltre alle dissonanze già esposte si noti pure una certa indipendenza nella fisonomia del santo, siamo convinti della giustezza dell'attribuzione.[1] Ammettiamo insomma implicitamente, che Macrino abbia traversato un periodo di massima animazione, per quanto era possibile alla sua pacata indole artistica, e durante quel periodo abbia dipinto almeno due dei quadri che conosciamo: questo delle Stigmate, e quello di Francoforte. È probabile anzi che le due opere appartenessero un tempo a due polittici, e che però nè quella nè questa ci offrano ora l'integra concezione dell'artista.

Le tavole minori,[2] 1ª e 3ª nella traccia del Vernazza, son quelle segnate 34 e 37 nel catalogo della Pinacoteca torinese. Che l'autore ne sia Macrino non si può negare, se non dopo aver provato l'esistenza d'un discepolo fedelissimo; intanto noi crediamo di poter fissare nella serie delle opere macriniane il posto di quelle due tavole, e cioè a fianco del quadro di

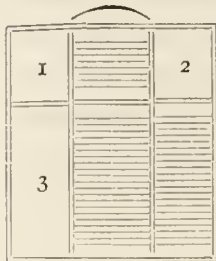
[1] Notisi specialmente la forma dell'orecchio che nelle figure di Macrino è sempre alquanto piatto e grandetto, tendente nell'insieme alla curva ellittica.

[2] Veramente là dove il Vernazza dice Santo Stefano, San Giov. Battista, San Lorenzo, il catalogo corregge sostituendo Santa Rosa a Santo Stefano. Non v'è dubbio infatti che la figura sia muliebre, e siccome reca una grembiulata di rose, non v'è da discutere oltre: la leggenda della limosina mutata in rose è conosciuta.

Neviglie; ma dobbiam pure ammettere ch'egli abbia dipinto con cura insufficiente la tavola n. 37, e trascurato affatto l'altra, dov'è appena mediocre la figura del Battista, molto simile a quella di Neviglie fin nel gesto della mano, e dove son miserrime le figure di Santa Rosa e di San Lorenzo, specialmente quest'ultima, addirittura puerile. Nell'altra tavola è degna di nota la figura che si suppone rappresenti San Giovanni Evangelista, certo manierata, ma pur nobile assai e vicinissima a quella di Maria Vergine nel quadro di Neviglie. Dalla quale, del resto, non si allontana guari neanco la figura di Santa Caterina, particolarmente per l'accarezzata linea delle labbra e per lo spicco delle brevi narici dal setto esile e diritto. Ma superiore di gran lunga è la terza figura, Sant'Antonio da Padova, senza dubbio un ritratto.

Quest'ultimo dato ci conduce a parlar qui subito della tavola che si conserva nell'Accademia Albertina (n. 127), e dov'è una figura intera di uomo in ginocchio, di profilo a destra, ferma, finitissima, emergente isolata nella produzione di Macrino, così che senza di essa mancherebbe uno dei più energici lineamenti della sua tepida, studiosa, tenace fisonomia pittorica. Or come nella tavola precedente abbiamo veduto un buon ritratto virile di profilo (non importa se ha l'aureola e i gigli di Sant'Antonio), accompagnato da due mediocri figure a idea, alla stessa guisa vediamo nella tavola dell'Albertina un egregio ritratto insieme con due figure a idea, San Francesco e Sant'Agata, le quali raggiungono appena la mediocrità. Dobbiamo pensare che, al colmo della sua modesta rinomanza, l'artista siasi fatto ajutare da un discepolo, o meglio da un servile imitatore? A noi pare di sì, perchè, se le nostre deduzioni cronologiche non sono erronee, la produzione macriniana abbonda in quel periodo, o almeno ne possediamo numerose testimonianze.

Sia comunque, o per fretta o per collaborazione, le opere di questo periodo sono disugualissime, miste di elementi eterogenei, affatto manierate alcune, altre studiate dal vero con sincerità superiore a quella che si trova, piana piana, nei lavori del periodo più antico, l'epoca della diligenza, della coscienziosità, dell'artistica divozione. Osservisi in prova nel quadro dell'Accademia Albertina, a lato a un ritratto di stile fine ed intenso, ecco il San Francesco dallo sguardo inerte, dal profilo metodicamente segnato dall'ombra sul volto stesso, dalla perfetta assenza di carattere fisiognomico per cui si capisce che l'autore ha cercato lì, sulla tavola, i dati esteriori atti a far differire materialmente una figura dall'altra, fornendo questa di più, quella di meno barba, radendo del tutto la terza. Non v'è da pensare che allora l'artista traversasse un periodo di molto favore e di poca fede?

Or ecco le due tavole della National Gallery, con due mezze figure ciascuna, nelle quali troviamo quattro volte ripicchiato, con faticose variazioni, lo stesso motivo di fisonomia che già notammo nel San Francesco dell'Accademia Albertina.[1] Noi crediamo anzi che i tre dipinti abbiano appartenuto ad unico polittico, di cui la ricostruzione parziale, precisata dalla direzione delle figure e da quella dei cassettoni nel soffitto [2] che ricorrono in tutte e tre le tavole, ci par questa:

1ª Sant'Alfonso (?); [3]
2ª Sant'Agostino e San Pietro Martire;
3ª San Francesco, Sant'Agata, un divoto.

Vediamo ora i quadri più o meno generalmente attribuiti a Macrino, secondo noi a torto.

Del primo, che è in Alba, così parla il Piacenza: « Nella sala del consiglio del palazzo di città conservasi un raro quadro, che prima era nella cattedrale, e fu da quel luogo rimosso in occasione che dalla città fu ceduta a monsignor Carlo Francesco Vasco, per uso de' vescovi, la cappella dov'era situato. In esso è dipinta Maria Vergine e il Bambino

[1] Questa figura di San Francesco, barbata e con tonaca marrone, concorse a farci dubitare che il quadro delle Stigmate, dove il Santo è sbarbato ed ha la tonaca grigia, fosse proprio di Macrino, del quale conosciamo la costanza nel ripetere la rappresentazione d'un santo copiando da sè stesso.

[2] Che la tavola dell'Albertina abbia nel fondo un soffitto al Beltrami parrà argomento contrario alla nostra ipotesi, che le assegna un posto fra i compartimenti inferiori; egli almeno pone questa particolarità del soffitto in appoggio della collocazione inversa. Noi veramente non sapremmo citare esempi a favor nostro; ma dobbiamo dire che, oltre quello messo innanzi dal Beltrami, non sapremmo mentovarne nemmeno contro (L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*).

[3] San Tommaso d'Aquino, secondo E. T. Cook. Del resto vale la pena di trascrivere per intero il cenno critico abbastanza sbrigativo: « 1200, 1201. Gruppi di santi. Macrino d'Alba (Lombardo: dipinse intorno al 1500). Macrino d'Alba, nativo di Alba in Piemonte, altrimenti chiamato Giangiacomo Fava, appartiene al periodo preleonardiano, essendo stato probabilmente discepolo di Vincenzo Foppa. Nel primo gruppo (1200) sono San Pietro Martire..., col coltello sulla testa insanguinato, e un vescovo in abito pontificale. Nel secondo (1201), San Tommaso d'Aquino che guarda di traverso quasi comicamente (looking with an almost comic squint) un crocefisso, e Giovan Battista ». *A popular handbook to the National Gallery,* bey special permission, notes collected from the vorks op. Mr. John Ruskin, compiled by Edward T. Cook, with preface by John Ruskin, LL. D., D. C. L. London, Macmillan and C°, and New York, 1888. — Ecco poi come parla delle stesse tavole Cosmo Monkhouse (*In the National Gallery.* London, AD. Iunes & C°, Beeford street, 1875): « Due tavole di santi di Macrino d'Alba (numeri 1200, 1201), piemontese di picciol merito, due opere leggiere e senza importanza ». Troppa confusione fra il merito dell'artista e quello di due suoi frammenti di quadro, certo assai infelici.

nel mezzo, a dritta Sant'Anna che gli porge un fiore, e a sinistra San Giuseppe che gli presenta un frutto; poste tutte le dette figure sotto un padiglione, sostenuto nelle ali da due graziosi angioletti; e a piè del quadro è scritto pure il nome del valoroso artefice. Ventiquattro altri piccoli quadri, pure di sua mano, rappresentanti varj misteri, fanno corona,... affissi con lamina di ferro, e tra essi quel di mezzo del superiore ornamento è di figura semicircolare e rappresenta l'Annunziazione di Maria ». Tavole « benissimo conservate, e niente danneggiate dai tarli. Spicca in esse un morbido e vivace colorito, e le figure principali sono per lo più di proporzione un terzo meno del naturale, delle quali alcune così ben dipinte, che pajono vive ed animate ». Diciamolo subito, noi stentiamo a credere che questa complicata pittura appartenga a Macrino, anzi, se dovessimo seguire senz' altro la nostra impressione, lo negheremmo recisamente, incoraggiati dal parere di chi propone il nome d'un pittore vicino all'Albense, il Granmorseo. Riconosciamo però che gli argomenti contrarî a quello suggeritoci da gli occhi sono molto serî, e ci piace schierarli qui, poichè noi stessi li abbiamo cercati. E in primo luogo, il Piacenza assevera che il quadro è firmato. Probabilmente egli non ha veduto la firma, come non l'abbiamo veduta noi, ma forse non ha visto nemmeno il dipinto; invero il suo cenno biografico ha questa dichiarazione in fondo: « ... non posso più oltre dissimulare di esser debitore delle surriferite notizie al signor giureconsulto Giuseppe Vernazza, eruditissimo concittadino del nostro pittore... ».[1] E l'altro creditore, il Bartoli, come mai può più oltre dissimularlo il Piacenza?

Lo stesso autore ci descrive poi una pittura ad olio, sul muro d'una casa di Alba che gli Agostiniani davano in fitto, a sinistra di chi entra nel vicolo che conduce alla porta del giardino di quei frati: « Essa, quantunque esposta alle piogge e a' venti, si conserva a maraviglia, e non ostante che siasi sedici anni fa dovuta ristaurare la muraglia sopra cui è dipinta, perchè minacciava imminente rovina, la riparazione però si fece in maniera che punto non venne danneggiata la pittura... ». Tutto

[1] Ancora una volta dobbiamo insistere sulla incompetenza dell'eruditissimo giureconsulto Vernazza, della quale intravediamo una prova nelle parole del Piacenza che fanno séguito a quelle citate di sopra: « Possiede questi, e gelosamente custodisce, un bellissimo disegno fatto ad acquerello, firmato co' caratteri G. MACHRINO, dal qual disegno che pare rappresenti la favola d' Ercole e Anteo, chiaramente si scorge con quanta forza e fierezza il valente nostro pittore disegnava; basti il dire, che vi son dei tocchi di carattere degni del gran Michelangelo ». Si, basta dir ciò per capire che al proprietario del disegno, ispiratore della frase, si poteva dar per Macrino così uno sgorbio come un capolavoro; e non è fuor di luogo supporre che questa firma sia credibile quanto quella della tavola al municipio d'Alba.

andò bene; solo il nome del pittore « incautamente fu coperto di calce dal muratore, mentre accomodava l'intonaco laterale al quadro. Affermano però parecchi distinti personaggi di questa città di avervi chiaramente letto il nome di Macrino... Ivi adunque si rappresenta seduta sotto un padiglione, sostenuto in alto a' lati da due angeli, la Vergine, che tiene sulle ginocchia il Bambino che porge un fiore a San Giuseppe ritto in piedi alla dritta di lui, essendovi altresì San Rocco alla sinistra; e appunto sotto il piede di quest'ultimo era scritto il nome del pittore ». Tutt'intorno « un ornato di architettura in forma di cornice ».

Paragonando le due descrizioni, vien fatto di pensare che la tavola d'oggi nel Municipio d'Alba e il dipinto che esisteva sopra un muro fino un secolo addietro [1] dovevano presentare qualche somiglianza; e ciò risulta evidente ove si consideri che il fondo della tavola è occupato appunto da un portico o arco trionfale, che potrebbe definirsi « un ornato di architettura in forma di cornice », com'è detto per il fondo del dipinto murale. Se così è, quella decorazione dorata, invece d'essere affatto inconsueta nella pittura di Macrino, come ci era parsa, è un motivo di cui egli si è giovato o si gioverà un'altra volta. Anche è notevole il fatto che Giuseppe Piacenza accompagni il quadro fin da quando esso era ancora nella cattedrale; ciò che significa l'attribuzione a Macrino essere anteriore al trasferimento. Ma queste ragioni opposte alla impressione nostra non ci avrebbero dato una tal titubanza se il dipinto non fosse ridotto in uno stato ignominioso, per cui poco abbiam potuto osservare poichè poco c'è da vedere. Come formarsi un criterio positivo di un quadro, se vi è passata sopra la sguajata allumacatura d'un restauratore non sappiamo se più ignorante o presuntuoso? Basti guardare il manto del San Giuseppe, macchia aranciona, sporca, rimpasticciata. Notammo, è vero, una tal quale grandiosità nelle figure, e la relativa loro scorrettezza che ci allontanano dal carattere di Macrino; ma non ne abbiamo alcun convincimento all'infuori di questo, che cioè, più di colui il quale dipinse la tavola vi si può osservare chi la ridipinse.

Eppure non è questo un caso isolato; spicca lì forse meglio che altrove la tracotanza del restauratore; [2] ma la collaborazione di esso con

[1] Qui le due fonti del Piacenza si devono esser trovate in conflitto, poichè mentre egli dice « pittura a olio sul muro », e questo dev'essere il parere del Vernazza, il Bartoli scrive « a fresco »; e se ha ragione, la perdita dell'opera è tanto più dolorosa, in quanto non si conoscono altri affreschi di Macrino.

[2] Il Lanzi dice d'esser persuaso che Macrino lasciasse altre pitture, poi smarritesi, in Torino, e aggiunge: « ma questa fra tutte le capitali d'Italia è stata forse la più bramosa di sostituire a' quadri antichi i moderni ». Forse, ma quanto a rovinare i quadri antichi con manteche moderne, così in Torino, così in tutto il Piemonte, così altrove in Italia, al principio del secolo non si conobbe limite.

le forze edaci del tempo, della polvere, del fumo, dei tarli, è patente ed efficacissima in tanti altri quadri, in quello, per esempio, che si trova nella sagrestia della parrocchiale di San Felice, in Frugarolo, presso Alessandria.

Questa tavola è ignota al Piacenza, perciò anche a tutti coloro che hanno scritto sul Nostro. Pochi anni sono un conoscitore ebbe occasione di vederla e subito affermò non potere essere se non di Macrino. Noi non lo crediamo; ci par di scorgere nella fattura e nelle fisonomie un'indole più libera, meno rigida, meno accurata, minore studio insomma; notiamo pure che il terreno è rustico ed ha qualche cespuglio d'erba, caso che abbiam veduto soltanto nella tavola delle Stigmate, la quale è certo la meno macriniana opera di Macrino; infine il fondo, alquanto abborracciato, ha le case, gli alberetti, le rupi che si vedono anche nei fondi del nostro pittore, ma non ha le rovine che sogliono essere la caratteristica di tali fondi. Tutto questo però lo diciamo senz'alcuna asseveranza, perchè la tavola, oltre i soliti guasti, ha buchi e scrostature; poco vi si discerne sotto la patina di fumo e sudiciume, e forse i danni, quantunque apparentemente non troppo più gravi di quelli che vediamo negli altri dipinti, ad Alba, a Neviglie, non sono ormai riparabili.[1]

[1] Non è dello stesso parere l'ispettore Gian Oddone, il quale nella scheda del catalogo generale dice: « Il quadro, ad eccezione di due guasti con scrostature nelle vesti, è discretamente conservato, nè accenna a restauri subiti. Nel putto però, a causa di sfregamento fattovi con acquaragia, alcune velature e mezze tinte sono sbiadite ». Vi si aggiunga fumo e polvere e si giudichi come il quadro sia « discretamente conservato ». Ne diamo or qui la descrizione qual'è nella detta scheda, tanto più che l'Oddone esprime sull'attribuzione un giudizio nel quale ci accordiamo: « ... Protagonisti del quadro sono: prima il Redentore nudo, giacente al suolo su paglia coperta da pannolino bianco; poi, in secondo piano, la Vergine, in ginocchio in atto di preghiera. La Madonna ha la veste di colore lana rossa con manto bleu verdastro. Stanno ai lati in adorazione, a destra, San Giuseppe con toga rossa e veste giallognola, il quale nella mano destra tiene il bastone (non fiorito), ed a sinistra il patrono San Felice in ginocchio, vestito di paramento pontificale, il quale nella mano destra tiene una lunga asta sormontata dalla croce latina, e dalla mano sinistra gli parte un nastro bianco a svolazzo con sopra scritto in carattere romano il motto: *Parce pusillis, parce populo tuo;* a piedi la tiara. Dietro la figura della Madonna, un arco con tegole guaste e sfondo di cielo. Un'alta roccia con figurine e cavalieri nella sommità che fanno ritorno a Bethlemme dipinto di sfondo, e che vedesi anche dai trafori lasciati ad arte nella roccia, sta dietro alla figura di San Giuseppe. Quella tavola appare bensì dipinta sugli andari del Macrino d'Alladio, l'allievo del Pelorito d'Ardona e dello Sprech, che fioriva in Alba nel principio del Cinquecento, ma nell'insieme, nella purità delle linee e nella finezza dei guernimenti, si rivela inferiore alle opere di quell'illustre fra gli antesignani della scuola piemontese; onde lascia credere che questa tavola possa essere opera di qualcuno dei numerosi discepoli, non tutti ratificati dalla storia, che pure lasciarono lavori lodevoli sparsi nelle chiese dell'Agro Albese ed altrove ».

Intorno alla tavola non grande, che è sull'altare d'una cappella a sinistra, nella chiesa di San Domenico, in Torino, non ci pare sia da discutere; del resto ignoriamo chi in origine l'abbia ascritta a Macrino. Rappresenta la Vergine col Bambino Gesù in braccio, da un lato il Precursore, dall'altro un angelo che, con gesto molto stentato, tiene la mano sinistra sul capo d'un devoto. C'è forse anche qui del cattivo restauro, specie nel volto del Battista; nè si dica che siamo disposti a vederne da per tutto, poichè veramente questa sudicia smania del rimpasticciare i quadri ha danneggiato l'arte e la storia più di quel che non s'immagina. Tornando alla tavola di San Domenico, crediamo doverla ascrivere a un pittore che derivi da Gaudenzio Ferrari, o gli stia accanto; non è da escludere uno dei Giovenone, ma ci contenterebbe meglio qualcuno più vicino a Gaudenzio. L'angelo infatti, e la Vergine, ed anche il Bambino, hanno la sfumatura che è propria dei leonardeschi, e la larghezza di lineamenti caratteristica del Valduggese. La Madonna ha nella sinistra una mela che sembra pera capovolta. Il ritratto del divoto è condotto con cura delicata; la fattura ne è perciò diversa e superiore rispetto a quella del resto del quadro. Abbiamo veduto lo stesso caso nella tavola di Macrino all'Accademia Albertina. Il fatto che l'artista lasci la eccessiva facilità manierata quando esegue un ritratto è noto e ordinario, e non soltanto per quell'epoca.

Alla scuola di Macrino son pure attribuite due tavole della Pinacoteca torinese, 45 e 46, rappresentanti, su fondo dorato, l'una San Giacomo, l'altra San Giovanni Battista. Eguali di dimensioni, prettamente macriniane, in particolar modo la prima, a parer nostro dovrebbero riunirsi con la tavola della sala stessa, n. 40, la Deposizione, che il catalogo attribuisce, con incertezza, all'Albense. Lo stile, l'intonazione calda e un po' forzata, le dimensioni, ogni cosa insomma corrisponde. Il trittico, tutto a fondo d'oro, dovrebbe ricostruirsi così:

Voglionsi pure di Macrino, o almeno della sua scuola, le cinque tavolette riunite in una cornice a bugne piramidali, d'epoca posteriore, nella chiesa di San Giovanni in Alba: il Redentore nel mezzo; sopra, sotto, ai lati, gli Apostoli. Il veder più volte mentovati dal Piacenza i quadretti minori con cui talora il Nostro incorniciava i maggiori, come vediamo nella tavola del Municipio, sulle prime ci volle persuadere della giustezza dell'attribuzione; ma ripetiamo qui ciò che abbiamo accennato per le altre opere che stimiamo apocrife, anche quando gli argomenti

contrarî impediscano qualunque affermazione: non ci troviamo il carattere di Macrino. Questa volta però crediamo poter suggerire il nome del vero autore, Gandolfino d'Asti, maestro dello stesso periodo, forse un poco anteriore, di valore e d'indole tuttavia incerta, ma che, se non c'inganniamo, nell'icona della Pinacoteca torinese (n. 41), firmata e datata 1493, palesa ampiamente lo stile alquanto gotico delle tredici mezze figurine del piccolo e curioso polittico. È nostra opinione dunque che le quattro tavolette provengano dalla predella, o, in genere, dalla incorniciatura d'una pala dipinta probabilmente in Alba da Gandolfino.[1]

Per ultimo, consideriamo il ritratto del vescovo Andrea Novelli, che è nella Galleria Borromeo in Milano. Ecco quel che ne dice il Frizzoni:[2] « Fra gli altri quadri che vengono attribuiti allo stesso pittore (il Bergognone), quello che merita particolare menzione si·è il profilo di un vescovo, busto senza le mani, che un'iscrizione ricorrente lungo le estremità qualifica per un Andrea de' Novelli, vescovo d'Alba. Il sano e schietto realismo dell'epoca vi si specchia in tutta la sua evidenza, tanto più in quanto la conservazione ne è ottima, e ci permette di goderne incondizionatamente. L'attribuzione al Bergognone, forse venuta da antica data, non saprebbe da noi essere respinta in modo assoluto; pure se si considera quanto scarsi sono gli elementi in un semplice profilo per determinare l'autore con sicurezza, non ci parrebbe fuori di luogo di rammentare che il suo concittadino Macrino d'Alba, noto per un suo quadro alla Certosa di Pavia ed altri in varie parti del Piemonte, pittore diligente e minu-

[1] Dal catalogo della R. Pinacoteca di Torino: 41 GANDOLFINO (maestro), 1443. Trittico dipinto in Alba nel 1493, in dieci compartimenti. Nella parte di mezzo la Vergine incoronata dalla SS. Trinità, e nella inferiore l'Assunzione della Vergine. Nel laterale a destra del trittico sono, nella parte superiore, Sant'Antonio e Santa Lucia, e, nella inferiore, San Luigi di Francia e Santa Caterina. In quello di sinistra (sopra) San Giovanni ed un vescovo, (inferiormente) San Giovanni Battista e Sant'Apollonia... Venne ordinato da uno dei signori Falletti, antichissima famiglia d'Alba, come rilevasi dalla seguente leggenda a piè del quadro: HOC OPVS FECIT FIERI MAGNIFICVS DOMINVS FALLETVS 1493. Al maestro Gandolfino noi propendiamo a credere debba attribuirsi una stampa additataci dal prof. Paul Kristeller come vicina a Macrino « The *Portfolio* monographs on artistic subjects edited by P. C. Hamerton, published monthly, n. 12 December, 1894. *Italian Book*, illustrations by ALFRED W. POLLARD. London. — VIVALDUS, *Opus Regale*. Saluzzo, 1507. — Casanatense DDN 3. — *St. Louis. From the Opus Regale* of VIVALDUS. Saluzzo, 1507. — A piè della figura del Santo: Beatissimus Ludovicus Francor. rex tanto ardore fidei fuit & crematus, ut pro recuperatione terre sancte bis crucem assumpserit.

[2] *Archivio storico dell'Arte*, anno III, 1890, fasc. IX-X. *Il Museo Borromeo in Milano*, GUSTAVO FRIZZONI.

zioso, potrebbe pure venire citato quale probabile autore di tale effigie ». A queste prudenti parole nulla abbiamo da mutare, solo aggiungeremo le osservazioni nostre, per le quali, mantenendo tuttavia la riserva del Frizzoni, crediamo aver fatto procedere d'un passo la sua ipotesi.

Andrea Novelli fu eletto alla sede vescovile d'Alba il febbraio 1483 e vi morì nel 1513, dopo avere assistito al Concilio lateranense (1512). Nel terzo anno del suo vescovado compì la riedificazione della cattedrale.[1] Fu in Roma anche all'inizio del pontificato di Alessandro VI, per presentare al papa l'ossequio del marchese Bonifacio di Monferrato.[2] Ora questi dati di fatto messi a fronte delle osservazioni che abbiam potuto fermare sullo stile, sulla tecnica, sullo sviluppo artistico di Macrino, ci conducono a proporre un vago e timidissimo schema biografico, il valore del quale consiste tutto nel non poterglisi opporre nulla di più svolto e di meno incerto.

Immaginiamo dunque che Macrino, uscito nella prima giovinezza dalla città nativa, siasi recato in Milano e, su terra lombarda, vi abbia ricevuto i primi influssi toscani, se pure non dobbiamo supporre che tali influssi fossero già sparsi in qualche luogo del Piemonte, com'erano nelle regioni meno occidentali dell'Alta Italia. Comunque sia, noi crediamo insomma che il primo lume nella via artistica del Nostro venga dalla Toscana, l'abbia egli attinto alla sorgente, o l'abbia ricevuto in Lombardia, non monta.

[1] Devesi pure a lui il magnifico e un poco strano altare nella crociera, a sinistra, dove sono i corpi dei Santi titolari della città. È probabile che tutta l'opera del duomo si compiesse qualche anno dopo di quel che accenna la seguente epigrafe apposta al muro nella nuova sistemazione della tomba: ANDREÆ NOVELLI — EPISCOPI ALBENSIS — QVI BASILICAM HANC RESTITVIT — ANNO MCCCCLXXXV — OSSA HIC DEPOSTA SVNT — IN RESTAVRATIONE TEMPLI — ANNO MDCCCLXX. Del resto l'Archivio capitolare d'Alba conserva il libro de' conti scritto di mano del Novelli, in cui sono registrate tutte le spese per l'opera del duomo. Per chi volesse e potesse, lì sono certamente le date più sicure.

[2] Nè l'Ughelli, nè altre enciclopedie ecclesiastiche dicono quando nacque Andrea. Se è giusta l'ipotesi, che cioè il ritratto sia del 1493, l'anno di nascita del vescovo, secondo l'età ch'ei mostra nel dipinto, dev'essere verso il 1435, non prima:

« Andreas Novellus de Tridino, Eusebii et Saracenae filius, S. U. D. Albensibus jus divinum dixit, ad eam dignitatem electus anno 1493, die 6 mensis Februarii, vir eximiae virtutis, et maximae famae. Hic Romam ingressus est cum Benvenuto a S. Georgio ex Comitibns Nonaltaschis, ac Lodovico de Tritionibus vexane (sic) militiae Bonifacii Marchionis Montisferrato oratoribus, qui ideo Romam proficiscebantur, ut sui Principis Alexandro VI Pontifici noviter creato deferrent obsequium ». *Italia sacra, ecc....* auctore Ferdinando Ughello.... Venetiis, apud Sebastianum Coleti, MDCCXIX (pag. 291-42). L'iscrizione attorno al ritratto del vescovo è questa: ANDREAS DE NOVELLI EPISCOPVS ALBEN ET COMES.

All'avvento di Alessandro VI, o poco dopo, quando giunse alla Corte pontificia il vescovo suo compaesano, Macrino, già provetto artista, era in Roma, se pure non vi si recò con lo stesso Novelli, del quale, in quel torno, dipinse l'effigie. Uno o due anni appresso, eseguita la tavola che si conserva nella Galleria del Campidoglio, lasciò Roma, e, forse non senza prima visitar Venezia, dipinse, o alla Certosa di Pavia o in Alba, il polittico della cappella di Sant'Ugo per la Certosa stessa (1496). Si avviava egli intanto verso il colmo della sua carriera, avendo ormai raccolto tutti gli elementi di cui la sua pittura è costituita, ed entrava nel periodo di tre o quattr'anni dal quale uscirono le opere sue più equilibrate e coscienziose. È probabile dimorasse in quel tempo sempre o quasi sempre in Alba, dove abbondava per lui il lavoro nella cattedrale, in San Francesco, in San Giovanni, e financo in una casa privata e in un villaggio dei dintorni, Neviglie: tutto ciò secondo le testimonianze già esposte. Ma dal Monferrato, i cui signori lo conoscevano e ne avevano forse alta stima, per l'intermediario del vescovo giungevano altre richieste; ed ecco il quadro di Santa Maria di Lucedio (1499), quello del Santuario di Crea, e verosimilmente anche il polittico di cui è parte la tavola dell'Accademia Albertina. È il momento dell'operosità suprema. A breve intervallo Macrino dipinge prima la più euritmica delle sue composizioni pervenute fino a noi, nel centro della quale, come a simbolo dello stesso sentimento artistico dell'autore, il Bambino dorme soavemente sulle ginocchia della Madre, che lo adora in atto di calma siderea, poi il più drammatico, vorremmo dire il solo drammatico, de' suoi quadri. La prima di queste opere è quella che ammirasi tuttora nel Santuario di Crea, non lungi da Casale; l'altra, che abbiamo intitolata dalle Stigmate per l'unica tavola che resta del polittico originario, supponiamo sia stata eseguita per la chiesa di San Francesco in Alba, e ciò non tanto perchè quel santo ne è appunto il protagonista, quanto perchè nella nostra serie cronologica il quadro delle Stigmate va a collocarsi vicinissimo al trittico ora esistente nello Städelsches Kunst-Institut, a Francoforte, e che appartenne alla detta chiesa. La pittura di Macrino è già ben lontana dalla primitiva diligenza, e, pur troppo, le qualità superiori alla diligenza stessa non si svolgono in lui con energia bastante a compensare quel parziale deperimento. Nei quadri di questo ciclo notasi o un particolar disequilibrio nelle parti, come nella tavola dell'Albertina, o un supino abbandono alla « frase fatta », come negli scompartimenti minori dei due polittici di cui abbiam dato la traccia.

Prima di discutere questi cenni, riassumiamoli in uno specchietto:

Ritratto del vescovo Andrea Novelli.

Madonna in trono fra due santi vescovi. Galleria del Campidoglio.

1496. Polittico della Certosa di Pavia.

San Pietro e San Bonaventura; San Paolo e San Ludovico. Pinacoteca torinese.

1498. *Gran pala* della Pinacoteca torinese.

1499. Icona di Santa Maria di Lucedio, ora perduta.

1501. L'*Incoronazione,* in una sala del Municipio d'Alba, già nella cattedrale della stessa città.

1501 (?). *La Vergine in adorazione.* Chiesa di San Giovanni in Alba.

Tavola di Neviglie.

1503. *La Vergine in trono fra quattro Santi.* Santuario di Crea.

Trittico, ora in Francoforte, già nella chiesa di San Francesco in Alba.

1506. *Le stigmate,* frammento d'un polittico ora disperso.

Tavola dell'Accademia Albertina.

Tavole minori.

Il primo cenno sul probabile soggiorno di Macrino a Roma lo abbiamo nel Lanzi: « Non so dove Macrino studiasse; senonchè in quel suo quadro di Torino, che assai somiglia nel gusto Bramantino e i Milanesi contemporanei, ha pur messo nel paese per ornamento l'Anfiteatro Flavio; onde sospettar che vedesse Roma, o, se non altro, l'erudita scuola del Vinci ». *Quel suo quadro di Torino* dobbiamo credere sia la gran pala della Pinacoteca, e questa, pur essendo benissimo conservata, non lascia scorger traccia dell'Anfiteatro Flavio, a meno che non voglia parer tale il rudere in fondo, a sinistra, d'altro carattere affatto, ma pur sempre romano.[1] Noi non oseremmo asserire che in questo o quel paesaggio macriniano sia proprio rappresentato qualcuno dei monumenti dell'Urbe, ma ci sembra quasi evidente che nella tavola del Campidoglio e nel polittico della Certosa egli abbia voluto esprimere almeno un ricordo. Ne vediamo traccia anche nel trittico di Francoforte, ma è la ripetizione di un motivo che già trovammo nel quadro di Roma e che ci pare derivi dal tempio tiburtino della Sibilla. Altrove abbiamo esposto qualche argomento in appoggio dell'ipotesi che la tavola capitolina e il polittico sieno stati dipinti in epoche vicinissime; se ora notiamo pure che nell'una e nell'altra opera, in fondo, a sinistra, si vede un rudere che arieggia la grande arcata delle Terme Diocleziane, e che in fondo, a destra, scorgiamo nel primo un avanzo ricordante il tempio di Venere e Roma, nel

[1] «... il étudia à Milan avant la venue de Léonard de Vinci dans cette ville. Il se rendit ensuite à Rome, où probablement il peignit Saint François stygmatisé, tableau dans lequel il a placé le Colisée ». E. B.-N., *Nouvelle Biographie.* Paris, 1860. Questo Colosseo, a dir vero, si riduce a una specie di castelletto o villaggetto fortificato, che s'intravvede in una valle sparsa di vari alberi tondeggianti come turse.

secondo un frammento che davvero pare studiato dal Colosseo, quell'ipotesi ci sembra abbastanza solidificata, e l'altra, incomparabilmente meno salda, quella cioè del soggiorno di Macrino in Roma al tempo in cui dipingeva la tavola capitolina e immediatamente prima del tempo in cui eseguiva quella della Certosa, comincia a parer degna di serio esame.[1]

Il carattere lombardo preleonardesco del ritratto del vescovo è provato dall'attribuzione generalmente ammessa, poichè invero Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, è appunto la più matura e piena espressione di quell'arte. D'egual maniera il carattere toscaneggiante della tavola capitolina è provato dall'essere stata ascritta alla scuola del Botticelli. E qui occorre fermarci.

Due o tre anni or sono, Hermann Ulmann rimproverava al Venturi di non essersi accorto che quella tavola è di Macrino. Si noti però che il Venturi, esclusa l'asserzione del cartello, aveva proposto di surrogare con quello del Ghirlandajo il nome di Sandro Botticelli nell'assegnare la scuola, la derivazione dell'opera. Or noi, accettando subito la scoperta dell'Ulmann, la quale è parsa indubbia anche al Venturi, crediamo di non dover respingere la proposta del Venturi medesimo. Le tracce del preraffaellismo toscano, evidenti nella pala del Campidoglio, penetrano, a parer nostro, anche nel polittico della Certosa, e, sempre meno sensibili, come ondulazioni digradanti attorno al punto ov'è caduto un sasso nell'acqua, s'intravedono ancora nelle opere posteriori. In un quadro anzi, quello che trovasi nel Municipio d'Alba, e rappresenta la Vergine in trono fra santi, angeli e devoti, la imitazione da Domenico Ghirlandajo è così patente da non poter dubitare che Macrino o vide in Firenze, prima di recarsi in Roma, quel maestro, o, infervorato delle opere che quegli aveva lasciate in Vaticano, ne cercò poi le altre, dopo la morte del loro autore.[2] Si pensi infine che prima di papa Borgia la pittura toscana domi-

[1] Nella tavola di San Giovanni, in Alba, il fondo presenta due frammenti di colonne, che paiono reminiscenza del Foro Romano, l'ultima, secondo le nostre ricerche.

[2] L'imitazione di cui si parla può essere splendidamente esemplata, mettendo a fronte il detto quadro di Macrino con quello del Ghirlandajo, che trovasi nell'Accademia di Belle Arti a Firenze, segnato 563. Le somiglianze particolari sono evidenti e numerose; una fra queste merita di fermarcisi, perchè si riferisce alla figura del San Tommaso d'Aquino che abbiamo detto essere l'unica figura pingue che mai abbia dipinta Macrino; ebbene, essa è strettamente plagiata da quella che nel quadro del Ghirlandajo occupa il medesimo posto, a sinistra del trono di Maria. Del resto, non può aversi un'idea di questa imitazione se non si considera l'insieme, poichè quel che suggella il plagio è appunto il rispecchiamento della composizione. Per memento: Domenico Ghirlandajo nacque nel 1448; venne in Roma, chiamato da Sisto IV, nel 1482; morì nella nativa Firenze nel 1494.

nava nella Corte pontificia, dove in séguito fu controbilanciata dall' umbra, avanti che sbocciasse il periodo raffaellesco, veramente romano, cioè risultante da' varî influssi conversi in Roma. È naturale, è facile immaginare adunque che Macrino, venuto nella città eterna forse dopo un soggiorno in Firenze, trasformasse il suo stile primitivo, derivato, come si crede, dal Foppa, certo assai simile a quello del Bergognone; lo trasformasse, diciamo, tenendo gli occhi verso quello dei capiscuola che meno si scostava dalle ingenite sue tendenze, e che in quel momento aveva attorno gran numero d'imitatori e discepoli. Vediamo infatti perdurare nella tavola capitolina quel caratteristico grigio di cui sono velate le più antiche tempere di Ambrogio da Fossano; ma notiamo esser già meno evidente che non nel ritratto del vescovo; osserviamo poi che è dileguata quella nebbiolina cinerea nel polittico della Certosa, nè più tardi se ne scorge traccia.

Per noi dunque l'indizio delle rovine romane nei paesaggi di Macrino, per cui si è cominciato a immaginare un suo viaggio a Roma, è solo un punto di partenza, nè lo discuteremmo estesamente ove fosse isolato. Eppure, confessiamolo, ci riuscirebbe ostico ammettere che il Nostro disponesse di quei motivi per mera imitazione. Sappiamo come le stampe di quel tempo riproducano, o, meglio, interpretino i monumenti, e ci par difficile che esse bastino per il fondo delle due tavole laterali nel polittico della Certosa e per quello della tavola al Campidoglio. Quest'ultima anzi, a parer nostro, presenta anche il paesaggio o meglio l'orizzonte di paesaggio romano, e non ci parrebbe troppa presunzione dire che quella linea di monti sia stata suggerita dai monti della Sabina, quali si vedono da Roma. Or è un ecceder nella prudenza il rifiutare l'avvertimento che ci viene in modo specialissimo da questa gradazione: il carattere romano del paesaggio, assai spiccato nel quadro che appunto è in Roma, e che abbiamo ragione di credere più antico, diminuisce in quello della Certosa, diminuisce ancor più e langue in quello della Pinacoteca, posteriore di due anni; sparisce in séguito, e, se torna, torna solo come ripetizione di motivo già sfruttato (trittico di Francoforte).[1]

Ammesso dunque sulla prima educazione artistica lombarda l'influsso toscano, questo non ci basta più quando arriviamo al quadro della Certosa, che nelle due tavole centrali fa pensare a un influsso veneziano, certo di molto minore importanza, ma pure nettamente sensibile. E come,

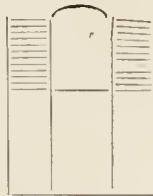
[1] È inutile aggiungere che intorno al supposto viaggio in Roma non abbiamo trovato alcun cenno diretto negli scrittori che in una maniera o nell'altra parlano di Macrino; anzi nel BERTOLOTTI (*Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII.* Mantova, 1884), dove sono pure mentovati moltissimi artisti contemporanei al Nostro, egli non appare.

volendo assegnare un centro d'irradiazione (non giungiamo a dire un maestro) per gli elementi toscani nell'arte di Macrino, si è proposto Domenico Ghirlandajo, così, ma con maggior riserva, per gli elementi veneziani proponiamo Cima, il diligentissimo e un poco immobile Cima.[1] L'importanza dei due influssi però è fortemente disuguale, e lo s'intende, poichè, secondo noi, Macrino ricevette in sè il primo quand'egli era più giovane, quindi con intelletto più impressionabile. Come saggio dell'influsso minore ci basti notare la fisonomia di Gesù risorgente[2] nella tavola superiore del polittico e il grazioso, vivace atteggiamento dell'angioletto che suona il violino a piè del trono di Maria nella tavola inferiore, motivo che appare qualche volta nei quadri toscani, ma senza il brio che vediamo nei frequentissimi esempî veneziani.[3] E come l'angioletto a piè del trono, nel polittico, per il modo con cui suona, così quelli che reggono la corona della Madonna, nel quadro dell'Incoronazione, rammentano gli angeli veneziani nella fisonomia.[4] Ma dove meglio spicca questa esile derivazione è nell'angelo che suona la mandola, nella gran pala di

[1] Suggerendo Cima non intendiamo far altro che dare un certo carattere all'espressione troppo vaga d'influsso veneziano; Cima è qui, per così dire, il Veneto meno discosto dai Piemontesi, e basta; anzi notiamo di passaggio che il grande arco scassettonato, da cui pende un baldacchinetto conico, e che quasi incomincia la composizione della pala di Torino, è, a parer nostro, evidentemente derivato dal quadro di Giovanni Bellini, già nella chiesa di San Giobbe in Venezia, ora in quella Galleria, n. 38.

[2] Ricordisi più specialmente il Redentore, cui San Tommaso tocca il costato, di Cima da Conegliano, ed anche il Cristo della Deposizione, pure di Cima, Galleria di Venezia, numeri 611 e 604.

[3] Parlando più e più volte di questo polittico, abbiamo sempre taciuto degli scompartimenti laterali superiori, i quali non appartengono a Macrino, bensì al Bergognone, e, secondo il Beltrami, sono due frammenti di cui la tavola centrale si conserva nella Raccolta Borromeo in Milano. « Il Redentore, in atto di benedire, figura seduto, col globo nella sinistra; teste di angeli nel fondo... Porta il n. 48 nel catalogo della Raccolta. Apparteneva indubbiamente alla parte superiore di un'ancona, come risulta dal soffitto a cassettoni che si presenta in scorcio nel lato della tavola, e che corrisponde a quella che si vede nei due frammenti di ancona di una delle cappelle di destra della Certosa di Pavia » (Luca Beltrami, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone.* Inventario dell'arte lombarda, serie prima: Pittori, n. 1. Milano, tip. Lombardi, 1895). A questo punto non possiamo esimerci dall'aggiungere che qualcosa di veneto si scorga anche negli scomparti del Borgognone: si considerino le due figure a destra di chi guarda il polittico, e, non tanto nella fisonomia di ciascuna a parte, quanto nella relazione delle due fisonomie, si paragonino con le due mezze figure del trevigiano P. F. Bissolo, nel quadro « La presentazione al tempio » (Galleria di Venezia, n. 94), figure del resto prettamente belliniane.

[4] Abbiamo già notato prima che in questo quadro sono ripetuti i due angioletti che suonano, del polittico.

Torino, il quale ha un atteggiamento che Macrino non avrebbe mai immaginato senza averlo visto in un quadro, forse nella « Presentazione di Gesù al tempio », del Carpaccio (Galleria di Venezia, n. 44). Fermiamoci ora innanzi a questa grande opera di Macrino, per esaurire il tema degli angeli, che è dei più interessanti nello studio del nostro pittore.

Macrino non ammette il volo: i suoi angeli hanno le ali, è vero; ma poggiano sul suolo o corrono sopra cuscinetti di nuvole, quasi come giocattoli sdrucciolanti sopra uno zoccolo a carrucole; e se si dà il caso che l'angelo debba discendere dall'alto, come si vede nel compartimento di destra del trittico Städel, [1] ebbene, il cuscinetto, invece di essere orizzontale, è verticale; financo lo Spirito Santo, che, presentandosi in forma di colomba, potrebbe volare a suo modo senza nemmeno uno sforzo ideale, eccolo « con l' ali aperte e ferme » sopra il consueto guancialino, nel timpano che sovrasta al quadro dell' Incoronazione. In questo quadro vediamo pure due angeli volanti in apparenza; ma il pittore ha celato col padiglione del trono di Maria la parte inferiore del loro corpo, di modo che dobbiamo supporre che nemmeno quelli egli concepisse sospesi affatto; anzi forse li pensò correnti su quella specie di pluteo che suol dividere il piano dell' azione dal fondo arioso nei quadri di quell'epoca, e che qui non si scorge solo per la foltezza della composizione. Ma in nessun'opera del Nostro possiamo vedere tutto lo sviluppo dell' idea « angelo », come nella gran pala della Pinacoteca torinese. Quivi abbiamo sul davanti, in basso, due angeli che mostrano la derivazione toscana, e che anzi ricordano la lor volante origine, poichè, quantunque fermi a leggere in un cartello, le vesti svolazzano loro dietro allegramente. Meno avanti e più in alto, vedonsi due angeli seduti, dell'uno dei quali abbiamo già notato la gioconda grazia veneziana; l'altro, che suona una specie di violino, è forse un *quid medium* tra le figure suggerite dai due influssi. Più in alto ancora, si vede una stranissima cosa: il trono della Vergine formato d'un sedile di nuvole e d'uno sgabello di

[1] Il prof. Paul Kristeller ci ha indicato una stampa la quale si accosta alla maniera di Macrino, sebbene, a parer nostro, si avvicini piuttosto a quella di Gandolfino. Ora, in quella stampa si vede San Luigi re in atto di preghiera, verso cui un angelo recante due corone vola da destra a sinistra un poco in discesa; vola davvero, libero, e per noi è affatto inconciliabile con l'indole di Macrino. Altri argomenti ci sarebbero da addurre, se non fosse superfluo insistere; si guardi, per esempio, la mano del santo, non grossa, anzi gentile, eppure segnata di fossette alla base delle dita, sul dorso, carattere di morbidezza che crediamo assente nel pittore d'Alba. (*The Portfolio*, monographs on artistic subjects; edited by P. C. Èumerton, publisch monthly, n. 12, December 1894. *Italian Book*, illustrations by ALFRED W. POLLARD. London: VIVALDUS, *Opus Regale*. Saluzzo, 1507; Casanatense, DD, IV, 3).

altre nuvole, l'uno e l'altro ben appianati e sostenuti da angioletti; due, a guisa di tritoncini e anche di cariatidi, poggiano sullo sgabello e reggono il sedile; quattro, in figura di cherubini, reggono lo sgabello e poggiano sopra un inferiore strato di nuvole. Evidentemente qui al pittore mancò il coraggio di proseguire la costruzione, la quale così, ad onta dei sostegni, rimane sospesa non si sa per forza di chi. Di qua e di là dal curiosissimo soglio, che è veramente macriniano, corrono due angioletti: l'uno suona il corno, l'altro offre un giglio al Bambino, tutti sopra l'immancabile batuffoletto. Le nubi e gli angeli formanti il trono sono grigiastri, quasi monocromatici, lumeggiati d'oro.

Questa è la nota più caratteristica dell'Albanese, e per questo poniamo nel centro delle sue opere la pala di Torino, quantunque troviamo meno vincoli nel quadro delle Stigmate e più nobiltà di composizione nella tavola del santuario di Crea. Singolar nota anche, non già che tra qualcuno dei contemporanei e tra varî dei predecessori non si abbiano esempî di quella specie di ritrosia: valga per tutti il Mantegna, il quale però parte da altro concetto e giunge ad altri effetti; singolar nota, dicevamo, se si pensa che Macrino dipinse un buon numero di angeli (ed abbiamo visto come ne parli in esametri un suo compaesano e contemporaneo), molti dei quali di mero ornamento, per cui gli sarebbe stato facile dare alle nuvole una funzione meno ristretta, meno da plinto. Ebbene, Macrino, che forse non prese mai il pennello se non per effigiare scene religiose; Macrino, di cui la tradizione vuol vedere il ritratto due volte in due santi frati: l'agostiniano nel quadro di San Giovanni, il francescano nel quadro dell'Incoronazione; Macrino, timido, paziente, devoto, che non osa affacciarsi alle finestre nel meriggio del Rinascimento, e che dipinse certo più persone con l'aureola che senza, Macrino non concepiva i messaggeri del cielo spiccassero un libero volo.

Poco ci resta da dire sulle qualità particolari della pittura del Nostro, poichè siamo andati studiandole ora a questo, ora a quel proposito. Basterà notare che, oltre alla composizione dominante in tutto il Quattrocento: Maria Vergine in trono col Bambino nelle braccia ed ai lati due, quattro o più santi, spesso anche alcuni angeli con lieto ufficio, — Macrino ha, una volta almeno, una linea, una disposizione scenica diversa, ed è nel quadro di San Giovanni in Alba. È inutile far osservare che la composizione del polittico della Certosa in sostanza è la medesima di quella delle tavole di Crea, del municipio d'Alba e delle Pinacoteche torinese e capitolina. Per gli altri dipinti rimaniamo incerti, perchè, come abbiam visto, incerto è il posto che occupavano nei polittici dei quali in origine furono parte, nè alcuno di questi si può integralmente e sicuramente ricostruire.

Più che per la composizione, Macrino è lodato per il colore; e invero la sua tavolozza è molto intensa, e, quantunque non possegga un'alta e fine armonia, non v'è mai pericolo che egli esca fuori di chiave; e sì che i suoi colori non abbassano la voce! È inutile indugiarci sulla formazione di quella tavolozza, avendo già esposte le nostre idee sugl'influssi che la pittura lombarda, la toscana e la veneziana esercitarono su Macrino: questi tre nomi bastano di per sè a determinare l'iride di un pittore. Dovremo dire però che i pochi biografi del Nostro hanno ripetuto fedelmente le lodi dategli dal Piacenza e dal Lanzi, il primo dei quali cita le seguenti parole recitate in Alba nel 1659 dal padre maestro Francesco Maria Ferragatta: « Vedesi fra gli altri (personaggi illustri d'Alba) singolarissimo un Macrino, Apelle della sua età, Zeusi del suo secolo, che, animando con i colori le tele, seppe nel dar vita a figure morte rendere sè stesso immortale, »

Non Apelle, non Zeusi, ma certo buon disegnatore, buon colorista, buon assimilatore, non digiuno di nozioni prospettiche e non povero di elementi accessorî fu Macrino, al quale mancò solo la varietà espressiva. Tutte le sue figure esprimono la stessa modestia devota, anche untuosa, senza pianto e senza riso; e non lo si scusi allegando che quei personaggi, essendo tutti santi, dovevano tutti esprimere uno stato d'animo celestiale; si guardi il concerto di Santa Cecilia di Raffaello, e dicasi se dal meditabondo San Paolo alla estatica Cecilia manchi unità di stato d'animo o diversità nel modo di manifestarlo. Del resto, nell'aureo tempo, gli artisti non ebbero sì poca dimestichezza col cielo da non osare di popolarlo con le proprie passioni; e se gli angeli di Macrino non volano, e se i santi di Macrino non esprimono possenti affetti, ciò significa solo che la sua fantasia non ebbe vere ali, e la sua arte non ebbe anima vera.

UGO FLERES.

———

III.

LA R. GALLERIA DI VENEZIA.

SUO INCREMENTO (1895-96).

Il quadro più notabile che sia stato aggiunto nel 1896 alle RR. Gallerie di Venezia. è quello di Cosimo Tura, qui riprodotto in fotoincisione.

Appartenne sino al febbraio del 1896 ad un campagnuolo di Merlara (distretto d' Este), di nome Filippo Bertoldi, da cui lo acquistò Emilio Ottolenghi, negoziante girovago di Venezia. Il Bertoldi ripete a quanti lo interrogano che egli ebbe il quadro in eredità da suo padre, il quale, alla sua volta, l'aveva ereditato egualmente dal padre, tanto che il possesso della famiglia Bertoldi ha una durata che, a partir dall'origine conosciuta, è di circa ottant'anni. A Venezia il quadro fu presentato a varie persone, che credettero ravvisarvi la mano, quale di Giambattista Cima, quale di Bartolomeo Vivarini, finchè, veduto da me e dichiarato opera indubitabile di Cosimo Tura, fu prontamente comperato dai signori Felice Luzzatto e Guido Coen Rocca. Da essi, dopo che l'autenticità del dipinto fu riconosciuta, prima dal comm. Giuseppe Bertini, direttore della R. Galleria di Brera, poi dal comm. Adolfo Venturi, ispettore tecnico dell'Amministrazione centrale, ricomperò il quadro, nel marzo, il Ministero dell'istruzione pubblica, disponendo che fosse aggregato alle RR. Gallerie di Venezia.

Alla notizia di queste ultime vicende del quadro non c'è purtroppo nulla da aggiungere. La curiosità dell'erudito trova chiusa ogni porta. Di destinazione domestica, probabilmente, fin dall'origine, nascosto almeno da ottant'anni in una casetta rustica di villaggio, l'opera del forte ferrarese era sfuggita all'osservazione di tutti gli studiosi, ed è vano cercar un libro che la rammenti.

La pittura è a tempera e in tavola, ed è ancora racchiusa nell'elegante inquadratura primitiva. Dal vertice dei rosoni che incoronano il timpano all'estremo inferiore dello zoccolo essa misura m. 1.19; da un

ciglio esterno all'altro dei pilastrini essa misura m. 0.59. Il motivo della *Madonna col putto* è una variante del gruppo che Cosimo Tura pose nel mezzo del polittico dipinto pel vescovo Lorenzo Roverella, il quale fu posto nella ferrarese chiesa suburbana di S. Giorgio, ricordato dal Baruffaldi (*Vite dei pittori e scultori ferraresi*. Ferrara, ediz. del 1844, vol. I, pag. 77 e seg.), dal prof. Adolfo Venturi (cfr. articoli nel *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen* e nell'*Archivio storico dell'arte*, 1894, pag. 90) e anticamente da Ludovico Bigo Pittorio nel *Tumultuario, Carmina*, lib. 11. Scisso nelle parti che lo componevano, tre sole ne restano: la principale nella *National Gallery* di Londra, passatavi dalla raccolta Frizzoni di Bergamo; la cimasa nella Galleria del Louvre; uno dei compartimenti laterali, illustrato due volte dal prof. Venturi (op. cit. e *Tesori d'arte inediti di Roma*. Roma, 1896), nel palazzo del principe Colonna a Roma.

È ragionevole supporre che la tavola dipinta dal maestro pel vescovo Roverella preceda questa della Galleria di Venezia, benchè non si conosca la data nè dell'una nè dell'altra, e solo si possa dire che la prima è anteriore al 1475, anno in cui Ambrogio da Milano e Antonio Rossellino, come ci fa notare lo stesso Venturi, scolpivano il sepolcro del Roverella. Questa supposizione di precedenza ha fondamento su tre ragioni. La prima è che il Tura, accingendosi ad un'opera d'importanza singolare com'era quel polittico, difficilmente avrebbe riadoperato il motivo d'un quadro d'importanza minore; ma, piuttosto, poteva in questo raccogliere, quasi a riposo della mente, il motivo di un'opera ove avea speso la sua maggiore energia. La seconda è che il quadro di Venezia, sebbene caratteristico e bello, è di quelli in cui il maestro rivela un sentore d'illanguidimento di stile, il quale forse accompagna in lui il decadere degli anni. E qualche miglioramento, che noterò, nella disposizione del gruppo, è pur esso indizio di posteriorità, giacchè mostra come il Tura, ripigliando il suo pensiero, lo abbia elaborato di nuovo, variando qualcosa che di più reprensibile c'era nel primo. La terza ragione ci è data dalla cornice, che, nata evidentemente col dipinto, è opera della maturità del Rinascimento, e che non potremmo immaginare anteriore al 1480.

Il fanciullo nudo e dormente passa da un quadro all'altro modificato di poco: lo stesso abbandono del capo, lo stesso braccio destro col dorso della manina sottoposto alla guancia, la stessa inclinazione del tronco e la svoltata angolosa del fianco ove i muscoli inseguono la mossa fatta dalla prominenza iliaca; la stessa gambetta destra un po' sollevata e in iscorcio, col piede scivolante sul ginocchio materno. Alquanto cambiata è la gamba sinistra, che nella tavola di Londra penzola inerte, e in questa di Venezia poggia, col bel piedino sfuggente, su di un lembo del

Neg. Anderson — Fotoinc. ... Roma

R. GALLERIA DI VENEZIA

COSMÈ TURA. ANCONETTA CON LA VERGINE E IL BAMBINO

manto della Vergine, cadente dal ciglio di una specie di davanzale (giacchè il gruppo si vede come per una finestra); cambiato il braccio sinistro, che in quella è posto in maniera da accostar manina a manina, e qui è disteso mollemente, nella quiete del sonno, con la mano semiflessa, amorosamente dintornata. Questa mutazione è coordinata ad un'altra, che a me sembra miglioramento. Nel quadro di Londra la mano sinistra della Madonna non istringe il tronco del putto, ma è posta sotto alle mani di lui con un atto un po' incerto e soprattutto manchevole della forza che pur ci vorrebbe per opporsi allo squilibrio di movimento cui egli tende; e lo sguardo deviato dal dormente non ci dà idea che quello squilibrio sia da lei abbastanza avvertito; mentre nel quadro di Venezia la mano sinistra della Madonna stringe il fanciullo nel fianco e nell'addome con certa femminile energia graziosa, e il braccio della madre, sottoposto all'ascella di lui, ci rassicura meglio della stabilità di quell'atteggiamento. Modificata in meglio è anche la mano destra della Madonna, che con le falangi estreme sfiora la spalla del putto con atto materno di protezione e di vezzo, ben rispondente al reclinar del capo e degli occhi verso di lui; mentre nel quadro di Londra le punte delle dita si rivolgono in basso, acute e quasi uncinate, con una mossa che non ha chiara spiegazione. Ma la testa di lei nel quadro di Venezia è meno bella: la fronte esageratamente ampia e prominente, la curva delle palpebre torta con vizio di stile; troppo visibile e sgraziata la designazione della linea inferiore dell'orbita. È forse il tipo femminile men bello che incontriamo nelle pitture superstiti del Tura, benchè non troppo lontano da quello della piccola *Madonna adorante il bambino* della collezione Colonna, che il professor Venturi, prima d'ogni altro, autenticò e descrisse (cfr. *Archivio storico dell'Arte,* 1894, pag. 95), e dell'altro della Madonna sull'asinello, nella *Fuga in Egitto,* posseduta dal sig. Benson di Londra. Ma è da dire che il viso di questa Madonna di Venezia è offeso non tanto da ridipinture quanto dalla perdita di qualche risoluzione finale, che il Tura dovè applicare alla sua tempera per ingagliardire il chiaroscuro del lato sinistro, come avea fatto nel viso del putto; giacchè gli piaceva bensì di accusar bene i contorni delle ombre con riflessi troppo chiari (come usarono tutti i maestri che fanno parte del gruppo padovano o che a questo si connettono per fenomeno d'irradiazione), ma dava alla massa ombrosa un certo vigore ove questa è ancor lontana dalla linea di contorno.

Un altro miglioramento a me sembra che sia in ciò: le spalle della *Madonna* hanno perduto la gracilità eccessiva di quelle che troviamo a Londra; la discesa di ambedue le braccia e la flessione del polso destro sono condotte con linea più mossa e più elegante. E poichè nel quadro dipinto pel Roverella la Madonna è posta in trono sontuoso, ben le sta

in capo quella corona regia; ma qui nella solitudine della campagna, senza il corteggio di angeli e di santi, senza il devoto genuflesso, la corona poteva sparire, ed è sparita difatti, cedendo il posto ad un velo bianco, che scende in pieghe sottili a destra ed a sinistra, e che si ravvolge sul petto, posandosi con l'ultimo lembo sull'aureola del putto, simile ad un opaco disco metallico.

Detto ciò, cessa ogni discorso sul ravvicinamento dell'uno coll'altro gruppo, salvo, beninteso, i ravvicinamenti di stile. Il fondo del quadro di Venezia è cielo d'un azzurro intenso. Pende a festone, in alto, un viticcio con pochi pampini e due grappoli, sui quali sono posati un cardellino e un altro piccolo uccello mal definibile. I grappoli sono un nuovo richiamo del quadro fin qui preso a confronto, giacchè in quello essi fanno parte della decorazione del trono. In basso, a destra della Madonna, si profila sull'orizzonte un castello di strana forma; a sinistra si dirizza una rupe, sotto cui camminano due uomini vestiti di rosso; poi c'è un lungo serpeggiamento di sassi che si perde a grande distanza, finchè la vista giunge a gioghi di montagne lontanissime. Il davanzale, o parapetto, di tinta rossiccia, reca una giaculatoria in due endecasillabi a caratteri maiuscoli latini: *Sviglia el tuo figlio dolce madre pia — per fare in fin felice l'alma mia.* Le due ultime parole sono mutilate e corrose; ma non sembra, esaminando i residui, di poter dubitare che non sieno quali io le ho riferite.

Ma ciò che di più singolare ha il fondo del quadro di Venezia consiste in una ridda di piccole figure, lumeggiate sottilissimamente d'oro, avviluppate nelle spire di steli vegetali: figure senza consistenza, come se fossero poste fuori della vita, sospese nell'aria, della cui fluidità sembrano partecipare, e in cui potrebbero dissolversi allo spirare d'un soffio. È una rappresentazione sì tenue che può passare inavvertita, e non ha una parte palese nella composizione, tanto che non si vede se non molto da vicino e a patto di astrarsi dall'argomento principale. L'apparizione inattesa discende con un andamento che seconda la linea della spalla destra e del braccio della Madonna. Un uomo dal profilo grottesco, con un berretto di giullare in capo, rovescia un gran vaso, dalla cui bocca esce qualcosa che certo nell'intenzione dell'artista è acqua ondeggiante, ma potrebbe anche parer fiamma; e sotto a lui guizzano due delfini mostruosi. A questi segue, discendendo, un centauro con la testa capricciosamente fasciata da un turbante: sporgendo le zampe equine, la belva atteggia le umane braccia ad avventare un dardo. Viene ultima una donna ignuda, che inclina il viso a sinistra, e stende un braccio ad afferrare le vegetazioni divenute intorno a lei più lussureggianti. Sarebbe strano supporre che tutto ciò rappresenti un vacuo capriccio, innestato, come un

sogno morboso, ad un soggetto sacro, senza cura di un nesso; ma un altro quadro del Tura qui ci viene a soccorso e ci porge un'ovvia spiegazione. Si tratta di quattro segni dello zodiaco: l'*Acquario,* i *Pesci,* il *Sagittario,* la *Vergine.* Il maestro ferrarese pose questi segni anche nel nimbo ond'è circuita la mezza figura della piccola *Madonna,* che possiede a Roma il principe Colonna, e il Venturi bene interpretò la rappresentazione con queste parole: « *Fra i raggi dorati, in un pulviscolo d'oro, si determinano i segni dello zodiaco, secondo l'antico concetto cristiano che fece delle stagioni il simbolo della risurrezione umana* ». (V. *Archivio storico dell'Arte,* 1894, pag. 90). È un altro saggio delle immagini fantastiche che il Tura prediligeva e toccava con mano sì leggera, quasi premio ch'ei si concedesse dopo aver diretto tutta la forza della sua rude natura all'adempimento delle leggi del vero. Può credersi che altri segni dello zodiaco fossero nella parte opposta, ma purtroppo sono affatto spariti.

Sotto la cornice del timpano curvilineo volano simmetrici due angeli biondi, con islancio leggiadro, non dissimili dai moltissimi che il Rinascimento adoperò nella pittura e nella scultura a sostenere emblemi sacri, stemmi, medaglioni. Essi volgono le testine a guardare in basso, mentre intorno ai loro corpi svolazzano sinuosi i nastri che stringono le lunghe vesti rosse, e con le mani sostengono una ghirlanda entro cui raggia la sigla di Cristo, nella foggia che l'arte adottò dopo la canonizzazione di S. Bernardino da Siena, la quale era senza dubbio un fatto abbastanza recente, allorchè questo quadro si dipingeva.

L'inquadratura, come si vede dalla fotoincisione, è cosa elaborata: piacevole nella proporzione dei membri che la compongono, piacevole nei particolari decorativi, massimamente nel motivo greco dello zoccolo e in quello del fregio. Gli ornati sono di *pasta,* saldissimi e modellati con molta nettezza di tocco. A metà del fregio c'è un foro, che certo accolse un ferro reggente una lampadina, e rende più che mai credibile la primitiva destinazione domestica del quadro.

Dai depositori del Palazzo Ducale è provenuto alla Galleria un ovato in tela di Alessandro Varotari, detto il Padovanino, di cui il diametro maggiore è di m. 5.40, il minore di m. 3.50. Facea parte della decorazione del soffitto nella chiesa annessa all'Ospedale degl'Incurabili di Venezia, e rappresenta la parabola evangelica delle *Vergini savie e delle stolte.* Sono colossali figure di fanciulle poste in iscorcio, delle quali otto vigilano, con le lucerne accese in mano, e si muovono come per l'agitazione di sorpresa repentina; due dormono distese su di una gradinata,

nè una di esse si scuote per la chiamata d'un angelo; e intanto, tra i fulgori che rompono le tenebre notturne, preceduto da angeli, sopravviene Cristo, cavalcando le nuvole e sollevando un anello. È un quadro della decadenza veneziana, ma di un pittore ch'ebbe molta ricchezza d'immagini, e, non cedendo al rude naturalismo che in quel tempo avea trasportato a Venezia Bernardo Strozzi (autore appunto d'un altro ovato che corrispondeva a questo del Padovanino, e che rappresentava il *Banchetto nuziale*), serbò una viva reminiscenza di grazie tizianesche, delle quali anche qui troviamo tracce nella bella dormente che regge con una mano la gota, e nella vigilante che leva in alto gli occhi sorpresi.

Della storia di questo quadro ragiona il Cicogna nelle *Iscrizioni veneziane*, vol. V, pag. 311 e seg. Brevemente riassumerò le notizie. Con un contratto del 7 febbraio 1628 Sante Peranda s'era obbligato a dipingere un quadro che rappresentasse il *Paradiso* e che occupasse l'intero soffitto della chiesa degl'*Incurabili;* aveva avuto un acconto di duecento ducati e la promessa di altri cento per la prossima Pasqua di resurrezione. Termine prefisso all'esecuzione dell'opera fu di due anni; ma non pare che il Peranda mantenesse il patto, e nel 1636 Girolamo Molin, governatore dell'ospedale, e i commissari del q. Lorenzo Centani (a spese della cui eredità il soffitto doveva essere pagato) fanno col Peranda un nuovo contratto che distrugge il primo, e in cui la parte di questo pittore si restringe a far il solo ovato centrale. E' vi mise mano difatti, ma, morendo, nel 1638, lasciò l'opera imperfetta, che fu finita dal vicentino Francesco Maffei. Il nuovo spartimento del soffitto fu proposto da Andrea Belli, « *murer e marangon* ». Fa parte dei documenti una carta in cui un anonimo consiglia i soggetti pittorici da preferire, e tra questi v'è la parabola delle Vergini « *a proposito de le putte dell'Hospitale* ». Questo quadro fu commesso al Padovanino per duecento ducati e vi sono le ricevute ch'egli a mano a mano andava facendo, del 1636 e del 1637. Degli ovati posti a decorare il soffitto era il più prossimo alla porta maggiore, come riferiscono le vecchie *guide* di Venezia.

Gli oggetti d'arte che adornavano la chiesa degli *Incurabili* furono tutti tolti tra il marzo e il maggio del 1825 e portati nei depositorî demaniali, e nel 1831 il bell'edificio, di pianta ellittica, cominciato da Jacopo Sansovino e compito da Andrea Da Ponte, fu atterrato.

***

Qui è da ricordare che la direzione del Palazzo Ducale, non potendo più mettere a profitto il bellissimo quadro di Paolo Veronese, già posto a decorare il soffitto della sala, ora alteratissima, del *Magistrato delle*

biade, e rappresentante *Venezia in trono tra Ercole e Cerere,* ne ha fatto definitiva cessione alla Galleria. Ma, poichè il quadro è notissimo e, come oggetto concesso in deposito, era già esposto fin dal 1888, è superfluo qualsiasi commento.

*
* *

Il comm. Giuseppe Bertini, direttore della Galleria di Brera, ha dato in dono alla Galleria di Venezia un bel ritratto settecentistico d'un vecchio con la tavolozza in mano, giudicato dall'autorevole possessore un auto-ritratto di G. B. Piazzetta. È in tela e misura in altezza m. 0.98, in larghezza m. 0.75.

L'attribuzione è di quelle che da uno stato di verosimiglianza difficilmente salgono ad uno stato di certezza. È sostenibile, ad ogni modo, per le ragioni che dirò. Nel libro dell'Albrizzi, col titolo « *Studi di pittura già disegnati da G. B. Piazzetta.* Venezia, 1760 » (otto anni dopo la morte del pittore), c'è in fine della biografia un ritrattino fra due decorazioni settecentisticamente garbate: un ritrattino inciso, d'uno stile che manifesta l'intenzione d'imitare le acqueforti del Rembrandt, con questa firma e con questa data: *G. B. Piazzetta 1738.* È forse l'unica incisione del notissimo pittore, e il rame servito alla stampa, comprato nel 1893, si conserva nel Museo Civico di Venezia. Non sembra che possa sorgere dubbio sulla persona rappresentata: è il Piazzetta medesimo; se no il biografo non avrebbe avuto alcuna ragione di collocarlo lì. La posizione della testa è affatto differente da quella che troviamo nel dipinto donato dal Bertini. Nella stampa il cranio è coperto da un cappello, donde scappano i capelli non molto lunghi; nel dipinto il cappello manca, e la testa è incorniciata da una folta parrucca grigia. Ma è importante rilevare che, astraendosi dalle differenze notate e immaginando alquanto invecchiato il viso che il Piazzetta ci ha lasciato di sè stesso nell'incisione, il riscontro fisionomico c'è abbastanza chiaro.

Altre stampe ci offrono il ritratto del Piazzetta; ma, come avviene spesso in casi di questa specie, manca la piena concordia delle varie testimonianze. Due ne ha il Pitteri. In uno il Piazzetta è ancor giovane, con la testa coperta da un berretto piantato con spavalderia; e aggiungono fierezza al viso la mossa verso l'alto, lo sguardo corrucciato, il fortissimo contrasto tra i lumi e le ombre. L'altro ci rappresenta il Piazzetta vecchio, e fu inciso quand'egli era morto da poco, come avverte la scritta « *nuper fato functus* ». Questo non è troppo lontano dalla fisonomia del ritratto dipinto, e più gli si avvicinerebbe se avesse la parrucca, la quale, coprendo l'ampissimo cranio caratteristico, accusato dall'incisione, frastorna alquanto

il confronto. Con questo secondo ritratto del Pitteri concorda abbastanza quello che del Piazzetta ci dà Alessandro Longhi in un libro ove sono le immagini e i cenni biografici di tutti i pittori veneti del secolo XVIII. Ci sono poi due altre incisioni, l'una di Giovanni Cattini, l'altra di Giovanni Goldfried Haid, nelle quali appaiono nuove modificazioni di tipo, ma che pur ci soccorrono alquanto (la prima specialmente) riproducendo il naso larghetto e un po' schiacciato del ritratto dipinto. Il quale, in conclusione, ha le maggiori analogie col piccolo ritratto di cui ho parlato dapprima, e in cui interviene il Piazzetta stesso, sicurissimo disegnatore, a darci la propria sembianza, e che perciò può essere ritenuto documento più valido degli altri.

Ma il dimostrare che l'uomo qui rappresentato è il Piazzetta non basta per attribuire a lui la pittura. Il ragionamento vuol essere fondato sulle ragioni di stile; e di queste può dirsi soltanto che non si oppongono apertamente all'attribuzione. Manca, è vero, quel gusto particolare degli impasti grassi e vischiosi, che sotto il pennello dell'ingegnosissimo settecentista determinavano tocchi risolutivi, i quali aggiungevano allo stile una seduzione di spontaneità e di freschezza; ma deve pensarsi che questa esteriorità pittorica si consocia nella nostra mente al Piazzetta operante in vasti quadri d'altare, i quali consentono alla mano più libertà che un ritratto; e la destinazione stessa di questo ad essere guardato da vicino può aver cagionato che l'artista lo dipingesse in uno stile più condotto e più fuso ch'ei non solesse in altre opere. Il bel modellato della testa, la graduazione ottima del chiaroscuro a luce ristretta, il giuoco delle mezze tinte e delle penombre, il movimento pittoresco delle pieghe, la bella sobrietà dell'intonazione, il richiamo e la graduazione armoniosa dei toni grigi avvicinano molto la mente dell'osservatore al Piazzetta, e ognuno comprende che ciò ha qualche valore in un ritratto ove può riconoscersi anche il viso di lui.

Ancora un'osservazione. Il ritratto sembra un'imitazione dello stile del Guercino, fatta da un settecentista. Ebbene, convien ricordare che il Piazzetta nella sua giovinezza fu amorosissimo delle opere del Guercino, e andò apposta a Bologna per istudiarle meglio, legandosi d'amicizia ad un altro giovane appassionato del centese, Giuseppe Crespi. Qui in mancanza di una dimostrazione diretta conviene contentarsi di una congettura. Davanti ad uno specchio, col proposito di fare il proprio ritratto somigliante, ossia privato della consueta libertà e messo in condizioni insolite, il Piazzetta può aver sentito ricorrere le abitudini della giovinezza, quando la mano era più timida, e aver dipinto questo ritratto guercinesco.

*
* *

Un quadretto indubitabile del Piazzetta è stato donato alla Galleria di Venezia dal cav. uff. Michelangelo Guggenheim. È in tela, alto m. 0.52, largo m. 0.43. Rappresenta una *Madonna,* in mezza figura, che sostenendo tra i pannilini il suo pargoletto, preme tra l'indice e il medio la mammella sinistra, ch'egli sugge. Quadretto gustoso per l'efficacia del tocco, ora insistente e ricco di pasta, ora leggero come nube, secondo la varia natura e consistenza delle cose di cui il pennello dà immagine. Sono toccate con molta grazia le vesti della *Madonna;* e il corpicino del fanciullo, scoperto nel petto e nel braccio sinistro, è un brano di pittura parsimoniosa nei mezzi quanto compiuta nel risultato. Ma dispiace la tinta calda, quasi di terra rossa, che domina nelle ombre, e il viso della *Madonna* assai men curato delle seriche pieghe verdi, scendenti dal cranio. Il quadretto fece parte della collezione Corniani Algarotti, famosa durante il secolo scorso; nella scissione della quale il signor Guggenheim acquistò pure quattro disegni, che ora ha egualmente donati alla Galleria di Venezia. Uno reca la firma sicurissima di *Gian Batta Tiepolo;* a cui pure è giusto attribuirne altri due; il quarto deve credersi di Domenico Tiepolo. Ha la firma *Tiepolo,* senza prenome; e se anche la calligrafia, da me riscontrata conforme a quella che si vede in altri disegni di Domenico, non rivelasse la mano di lui, la rivelerebbe lo stile tiepolesco infiacchito, la mancanza del tocco vivido e semplicissimo, l'incertezza e l'inutile complicazione delle linee. Tutti e quattro i disegni sono toccati in penna e bistro. Quello che ha la firma di G. B. Tiepolo rappresenta la *Vergine in gloria,* col Putto, tra S. Antonio di Padova e una giovane santa; in basso, stanno S. Marco e S. Girolamo. Il secondo rappresenta, in alto, la *Trinità;* in basso, S. Giuseppe e S. Tommaso da Villanova; a ricordo delle cui carità, forse, il pittore gli ha posto accanto un mendico con le grucce. Il terzo reca una mezza figura di *Madonna* col putto nudo, ed è reticolato. Il quarto, da ascrivere a Domenico, rappresenta l'*Adorazione dei Magi.*

Il sig. Guggenheim ha pur voluto donare alla Galleria di Venezia un quadro (tela, alt. m. 2.68, larg. 1.44) che, sebbene di poco valore artistico, era desiderabile per l'autore, il quale è benemerito della storia dei pittori veneti: Carlo Ridolfi. Egli lo comperò, or son molti anni, da un negoziante di nome Benfatto, il quale l'aveva acquistato in una di quelle aste che il Governo austriaco indisse più volte, sgomberando i depositori demaniali della parte giudicata meno pregevole. Questo quadro rappresenta, in alto, la *Trinità;* in basso, la Vergine che, fiancheggiata da S. Ca-

terina d'Alessandria e da S. Maria Maddalena, distende una tela in cui è dipinta l'immagine di S. Domenico, che un frate domenicano genuflesso riceve dalle mani di lei. Sulla ruota di S. Caterina è scritto:

RODVLPHIVS
EQVES
P.

e su di un gradino quivi presso:

ANNO DÑI
CIϽIϽLVI.

Il Ridolfi stesso nella sua autobiografia non ricorda questo dipinto, il quale, del resto, non è che un saggio dell'impotenza a cui erano ridotti a Venezia, dopo la morte del Padovanino, i sostenitori delle nobili tradizioni contro l'oltracotante naturalismo dello Strozzi, rinforzato da due robusti ingegni stranieri, Giovanni Lys e Carlo Loth.

***

Due quadri di Andrea Previtali la Galleria di Venezia ha ricevuto in deposito dal rettore del tempio del Redentore alla Giudecca. L'uno rappresenta la *Natività di Cristo,* l'altro il *Crocifisso con le Marie e S. Giovanni,* e tutti e due sono in tela. Fatti per rispondersi reciprocamente, sono chiusi in cornici simili cinquecentistiche, decorate sobriamente di ornati dipinti in bianco su fondo grigio, ed hanno la misura comune di m. 1.35 in altezza, 2.15 in larghezza.

Erano in una sagrestia secondaria, conosciuti da pochissimi e sfuggiti agli scrittori di *guide* del nostro secolo, benchè vi sia nel convento un frate decrepito, il quale afferma di averli ivi veduti sin dalla sua giovinezza. Similmente è vano cercarne cenno nelle *guide* più vecchie; gli scrittori delle quali non si può dire se li abbiano trascurati perchè li ignorassero o perchè i quadri fossero altrove. Più antichi del luogo che li accoglieva, questo li ebbe certamente da altro luogo; ma tutte le ricerche da me fatte sin qui per rintracciare la primitiva provenienza o per accertare almeno quando siano pervenuti all'ente chiesastico da cui li abbiamo avuti sono state infruttuose. L'essermi anche accertato che tra le note manoscritte relative al tempio del Redentore, apparecchiate dal Cicogna a continuazione della sua opera monumentale e conservate nel Museo Civico, manca ogni indizio di tali quadri, e manca egualmente nel codice autografo del P. Zucchini, intitolato « I pregi di Venezia », m'ha tolto

quasi affatto ogni speranza di ritrovare una traccia, che a due uomini sì premurosi delle memorie veneziane è sfuggita.

I due quadri però attirarono l'attenzione dei più recenti scrittori di cose d'arte. Ne ragionano i signori Crowe e Cavalcaselle (*History of Painting in North Italy from the four teent to the sixtrenth century*, 1871, vol. II, pag. 531), Giovanni Morelli (*Opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, di Dresda e di Berlino.* Bologna, 1886, pag. 182), il Burckhardt (*Cicerone,* ediz. francese, 1892, pag. 619), il Frizzoni (*Archivio storico dell'Arte,* 1896, pag. 218). I due primi scrittori li attribuiscono, in forma dubitativa però, a Lorenzo Lotto; di che li riprende il Morelli, che risolutamente scrive il nome di Andrea Previtali. Egualmente, nel secolo scorso, il Tassi (*Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi,* 1793, tomo I, pag. 41) rimprovera il P. Calvi di aver dato al Lotto altri dipinti del Previtali, di cui, del resto, alcuni quadretti a Bergamo sono tuttora indicati col nome del Lotto. Al Previtali pure attribuisce i due quadri del Redentore il Burckhardt, e glieli conferma il Frizzoni; e può oramai ritenersi che l'affermazione è di quelle che, rispondendo ovviamente e compiutamente ad un sano concetto critico, non saranno mai più ridiscusse. Un sapore lottesco, come osserva il Morelli, entra difatti nei quadri del bergamasco dopo il 1515, quand'egli ebbe vista la grande tavola posta dal Lotto nella chiesa dei domenicani e dipoi trasportata in S. Bartolomeo.

È cosa facile il notare come lo stile di questi due dipinti concordi con quello di altri due che si vedono nella chiesetta del Palazzo Ducale, rappresentanti, l'uno, *gli Ebrei che hanno passato il Mar Rosso*, l'altro, *la discesa al Limbo*. Difatti il Morelli (op. cit., pag. 181, nota), nominando il secondo dei due quadri, lo ascrive egualmente al Previtali, ribellandosi ai signori Crowe e Cavalcaselle, che lo avevano ritenuto di Pellegrino da S. Daniele, e certo si deve sottintendere che il Morelli non dava attribuzione diversa all'altro quadro. Ma nessuno ha osservato fin qui che fra i quattro dipinti non c'è la sola concordanza di stile: c'è anche la concordanza delle misure. Purtroppo quelli del Palazzo Ducale sono manomessi dal restauro (*la discesa al Limbo* massimamente) e adattati ad un telaio alquanto più piccolo del primitivo, in modo che alcune liste di pittura sono rovesciate sui lati del telaio; ma, a tener conto di questa parte occultata, si trova la stessissima dimensione di altezza e di larghezza in tutti e quattro i quadri. Conviene dunque ritenerli nati tutti ad un tempo, fatti per una sola destinazione, voluti da un solo committente. Quelli del Palazzo Ducale sono nella chiesetta, almeno fin da quando ve li trovò il Boschini, che li descrive con parole non dubbie, sebbene li dica della scuola di Tiziano (*Ricche minere,* 1664, Sestiere di S. Marco,

pag. 23). È superfluo osservare che dipoi sono indicati dalle *guide* successive; ma è interessante sapere in quale onorevole compagnia fossero posti: fiancheggiavano la *Cena in Emaus* di Tiziano, che Alessandro Contarini aveva donato alla Signoria, e che il Vasari aveva trovato nella « *Salotta d'oro, dinanzi alla sala del Consiglio dei dieci* ».

Francesco Sansovino, che pubblicava nel 1580 la sua *Venetia città nobilissima,* allorchè descrive le pitture del Palazzo Ducale tace dei due quadri; ma il silenzio di lui non basta a provare che i quadri non ci fossero, giacchè troppe cose egli omette, dovunque passa. Sicchè per noi rimane incerto se la Repubblica abbia cominciato a possederli prima che il Sansovino scrivesse o nel tempo decorso dal Sansovino al Boschini; ma, poichè ad un certo punto della storia troviamo che la Repubblica ne possiede due, sorge una presumibilità che li avesse avuti tutti. È vano però cercare nelle vecchie descrizioni del Palazzo una traccia degli altri due; dimodochè, tra le ipotesi che si possono fare, la meno arrischiata può parer questa: il governo della Repubblica, avendo voluto, dopo la pestilenza del 1576, edificare il grandissimo tempio votivo del Redentore alla Giudecca, e avendolo adornato di quadri e mantenuto a sue spese, conservandone sempre la proprietà, può aver consegnato ai cappuccini, chiamati pei bisogni del culto, due quadri del Previtali e ritenuti in Palazzo gli altri due.

La Natività ci mostra la Madonna e S. Giuseppe in adorazione, ai lati del putto nudo, deposto in terra su di un pannolino, riscaldato dal bue e dall'asino, che, inginocchiati anch'essi, protendono i musi. La scena è sotto una tettoia appoggiata ad archi diruti, sui quali si sono arrampicate le vegetazioni; sparsi all'intorno biancheggiano i residui di una nobile architettura. Due giovani donne arditamente lumeggiate camminano a poca distanza, arrecando un vaso, un catino, uno scrignetto, e dietro ad esse si dispiega un paesaggio montuoso che termina a picchi coperti di neve. Da tutte le aperture della capanna in rovina, da tutti gl'interstizi traluce la passione dell'artista pel paesaggio e la brama di complicarlo, affinchè accolga un gran numero delle simpatie di lui. Le torri che cingono Betlem si vedono per uno di questi fori nel mezzo del quadro; poi ad un estremo si rivede la città che continua, ove lo sguardo non è impedito dal rudere; e al disotto, dopo il nuovo impedimento di un arco bruno, si vede la base del colle, su cui la città sorge, lambita da un fiume. Gli armenti sono sparsi, e i pastori si svegliano chiamati da un angelo che precipita dall'alto in una luce aurea, e svolge un papiro ov'è scritto « *Gloria in excelsis* ».

Nell'altro quadro *Cristo in croce,* qui riprodotto in fotoincisione, spicca in livida tinta chiara su di un gruppo di alberi foltissimi, nereggianti nel

Neg. Naya — Fotoinc Danes. -Roma

R PINACOTECA DI VENEZIA

PREVITALI · IL CROCEFISSO

mezzo. La Madonna e S. Giovanni, in piedi, si affisano in lui, aprendo le braccia; Maddalena stringe il tronco della croce, e due altre pie donne aggruppate piangono genuflesse. Il Calvario è un breve poggetto verde; Gerusalemme è una città piena di torri e d'altri edifici elaborati e sontuosi; il paese è ameno, picchiettato, a sinistra, da soldati a cavallo che per sentiero tortuoso, fra greppi ed arbusti, si allontanano; a destra, da Ebrei coperti di turbante e di zimarra, da operai e da altri soldati semicoperti dalla linea del poggio, sovra la quale emergono luminose le loro bandiere. Una grande nuvola sopravviene nereggiando, annunziatrice di temporale.

I due quadri, venuti opportunamente a riempiere uno dei vuoti che lo studioso della storia lamentava nella Galleria di Venezia, devono ritenersi dell'ultimo decennio della vita del pittore, ossia fatti tra il 1515 e il 1525 (ultima data che si legga in un quadro del Previtali), quand'egli era invaghito della macchia lottesca. Sono opere in cui la maggior dilettazione dell'artista si è effusa nel paesaggio, vario e ricco di accidenti, spezzato in uno dei quadri a frammenti, ognuno dei quali reca la traccia di una grande passione; che però è preannunziata da alcuni dipinti del periodo anteriore, come può vedersi, ad esempio, nel quadretto posseduto dal signor Gustavo Frizzoni, che è del 1506. Ma ivi le figure hanno ancora una preminenza; e qui si sono impiccolite, cedendo posto al fondo, che acquista perciò l'eloquenza principale; sono trattate sommariamente con disegno ancor meno corretto di quel che il pittore aveva avuto nel suo periodo più direttamente bellinesco (durante il quale non fu mai un abile disegnatore), ma con un senso vivacissimo delle armonie arditamente cercate fra i toni più schietti e più vaghi. C'è del Lotto la macchia facile e risolutiva; ma sotto ad essa non è sempre ben sottintesa la linea, non traspare la sicurezza del forte che semplifica o dissimula ciò che sa sotto un'apparente negligenza; e in ciò il Previtali è certamente inferiore al modello che vagheggia.

GIULIO CANTALAMESSA.

IV.

R. GALLERIA DI BRERA IN MILANO.

I sedici quadri del legato Monti.

Con istromento del 19 febbraio 1650, il cardinal Cesare Monti legava alla città di Milano la sua Galleria di quadri e disegni, con l'obbligo all'arcivescovo pro tempore di conservarla nel proprio palazzo.

Nel 1811 il vicerè Beauharnais ordinò all'Appiani e allo Zanoja di scegliere nella collezione Monti « i quadri più opportuni per l'incremento della Reale Pinacoteca presso l'Accademia di belle arti ». Questa doveva cedere in cambio alcuni suoi quadri di minor conto. Il marchese Massimiliano Cesare Stampa Socino, erede del patrimonio Monti, con testamento del 21 maggio 1876, lasciò all'Accademia la proprietà dei ventitrè quadri portativi dal vicerè francese. Siccome però questo eccedeva la competenza del testatore, non si venne a una conclusione, finchè, morto monsignor Calabiana, arcivescovo di Milano, il Governo propose al successore, cardinal Ferrari, la devoluzione di quella parte della raccolta che trovavasi tuttavia in deposito nel palazzo arcivescovile. L'insigne prelato condiscese al trasferimento dei quadri, a patto che vi si apponesse la scritta: — « Legato Monti, deposito dell'Arcivescovado ». — Finalmente, siccome una Commissione municipale, esaminata la vertenza, non vi trovò nulla da ridire, scelti sedici quadri mediocri della Pinacoteca di Brera, si effettuò lo scambio nel maggio ultimo scorso.

I criterî ai quali si attenne la Direzione nella scelta dei sedici quadri della collezione Monti furono quelli inerenti al valore artistico in genere dei singoli capi e a quello del loro interesse speciale rispetto all'indole e alla costituzione della massima Pinacoteca lombarda.

Correggio. Tela: alt. m. 0.84, larg. m. 1.08.

Per cominciare col nome dell'artista più insigne, vuolsi rammentare in primo luogo quello del Correggio.

R. PINACOTECA DI BRERA IN MILANO

La Pinacoteca di Brera non possedeva di lui nulla di originale, da poichè un'oscura tela, segnata del suo nome in latino, e tuttora esposta nella sala grande dei Bolognesi, dovette essere classificata quale copia da un originale perduto. Esistevano bensì in Milano tre quadri originali che poterono essere determinati per opere della sua gioventù, da che, col suo acume critico, il defunto senatore Giovanni Morelli, di Bergamo, riescì a delineare pel primo la fisonomia artistica speciale del grande pittore innanzi il suo stabilimento a Parma. L'uno appartiene al Museo artistico municipale; un altro, di maggiore importanza, è del cav. C. Benigno Crespi; il terzo è una tavoletta in una raccolta privata; un'altra tavoletta poi, già dal Morelli segnalata quale opera dell'età giovanile dell'Allegri, trovasi nel Museo municipale Malaspina a Pavia.

Fu fotografata da L. Dubray, di Milano.

Ora vuolsi ritenere che un quarto originale vada segnalato nella singolare tela dell'Adorazione dei Magi, scelta fra i sedici quadri passati dall'Arcivescovado alla R. Pinacoteca di Brera.

La circostanza dell'essersi trovato questo quadro registrato nel palazzo arcivescovile sotto il nome del pittore ferrarese Ippolito Scarsella, detto lo Scarsellino, è una prova di più, che si aggiunge ad altre già avvertite, del come si fosse oscurato nei tempi passati il concetto della natura propria del Correggio negli anni precedenti quelli nei quali egli riescì ad acquistar celebrità. Mentre infatti la citata Adorazione dei Magi non ha nulla nel suo stile puro ed accurato da richiamare il fare largo, ma piuttosto comune di un tardo pittore della scuola di Ferrara, i tipi delle figure, il modo d'illuminare la scena, la scelta e l'accordo dei colori fra loro, tutto è tale da qualificarvi precisamente l'opera del Correggio.

Per quanto le qualità peculiari all'Allegri non vi appariscano, per così dire, che in germe, pure già si rendono sensibili, accennando chiaramente ai suoi rapporti coi maestri ferraresi del principio del XVI secolo. E l'evidenza di tale fatto si è resa vie più palese quando il dipinto, prima intorbidato dal tempo e da parziali ritocchi, è ricomparso agli occhi degli intelligenti ripristinato.

Si può affermare che la R. Pinacoteca ha acquistato in questo quadro una nuova perla, da noverarsi fra le opere della prima maniera del pittore delle Grazie.

ROMANINO. In tavola: alt. m. 0.83, larg. m. 0.62.

Nella serie ragguardevole dei pittori delle scuole venete mancava tuttora un esempio che rappresentasse un colorista fra i più vigorosi, quale fu il bresciano Gerolamo Romanino. Una pala già attribuitagli, raffigurante l'Adorazione del Bambino Gesù, in realtà non rivela che una

derivazione da lui, ed ora è rettamente designata dal catalogo per opera di Giulio Campi.

Un altro diretto suo scolaro, Calisto Piazza, da Lodi, ha tre quadri nella Galleria. Il Romanino vi figura ora con una tavola in cui è dipinta la Madonna col Bambino ignudo, giacente sopra un guanciale di broccato, in parte ricoperto da un panno bianco. Quantunque di soggetto limitato, è un'opera nella quale l'autore rivela tutto sè stesso co' suoi pregi e co' suoi difetti, ossia con una succosità di tinte straordinaria e con un sentimento intenso degli effetti pittorici, in uno con la sua tendenza ad una certa grossolanità nel disegno, ad una pienezza di forme da degenerare spesso nel gonfio e nel tozzo. Comunque sia, anche questa Madonna, convenientemente ripulita, terrà un posto considerevole fra le creazioni degli artisti pittori per eccellenza.

Paris Bordone. In tavola: alt. m. 0.92, larg. m. 1.37.

Di quest'artista la R. Pinacoteca possedeva già quattro opere. Ch'egli fosse stato a Milano e vi avesse lasciato indizi della sua operosità lo attesta la storia, e rimane a provarlo una bellissima pala, nella chiesa di S. Maria, presso S. Celso, circondata da alcuni suoi affreschi.

E per Milano è pur probabile egli abbia eseguito ad olio una tavola in largo, nella quale vedesi il vescovo, patrono della città, in quella che presenta un nobil uomo inginocchiato davanti al Bambino Gesù, sorretto alla sua volta dalla Madonna e da S. Giuseppe, in fondo un verdeggiante paesaggio con un grazioso episodio cavalleresco a piccole figure, forse allusivo al devoto. È questo altro fra i dipinti della Galleria Monti, che la Pinacoteca credette opportuno di avocarsi come opera degna di figurare in qualsiasi grande raccolta.

Scuola del Tiziano. In tela: alt. m. 1.70, larg. m. 1.15.

Per terminare coi Veneti, fu scelta pure una tela di maggiori dimensioni, rappresentante la Cena degli Apostoli, di carattere eminentemente tizianesco, sì che la diresti almeno eseguita sotto la direzione del Vecellio stesso, tanto ne risente il fare grandioso ed animato nelle poderose e ben mosse figure, nel pennelleggiare ardito e caldo. Non ultimo pregio è poi quello che risulta dalla maestria con la quale son trattate la parete del fondo e la prospettiva che vi corrisponde in relazione a un ben proporzionato portico alterno di colonne e di nicchie con le statue di Adamo ed Eva, e coronato di un classico soffitto a cassettoni. Lavoro, insomma, che merita fra tutti uno studio speciale, e che, presto o tardi, quando saranno levati i restauri dal fondo, vorrà pure rivelare al critico e all'artista il vero autore.

Bartolomeo Suardi. In tavola: alt. m. 0.62, larg. m. 0.46.

All'arte lombarda milanese appartiene in primo luogo una curiosa tavoletta di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, che occupa un posto importante nell'arte della sua città natale, come pittore, decoratore ed architetto, allievo del grande Urbinate, dal quale aveva preso fino la denominazione in diminutivo.

Brera, eccezion fatta di alcuni affreschi e di una grande pala rappresentante la scena della Crocefissione, poco felice ed in cattivo stato, non possiede altro di lui; accettissima è perciò la nuova Sacra Famiglia, con figure in costume orientale e con certi colonnati nel fondo caratteristici per l'autore. Il colore è denso e ben nutrito, ma imperfetto e manchevole.

Bernardino Luini. In tavola: alt. m. 0.65, larg. m. 0.48.

Al pennello di Bernardino Luino, più provetto e delicato pittore, sembra da attribuire una mezza figura di un S. Girolamo penitente, in contemplazione del crocifisso, ch'ei tiene nella sinistra, mentre con la destra si batte il petto con una pietra.

Sventuratamente questo dipinto si trova in istato compassionevole, non essendosi mai avuta cura di conservarlo e di prevenire il sollevamento dello strato del colore che si verifica su tutta la superficie, mentre una parte è già caduta. Quel tanto che resta giustificherà presso ogni conoscitore l'attenzione che la Direzione della Pinacoteca volle rivolgere ad un'opera, la quale, benchè si trovi in condizioni tali da non poter essere esposta al pubblico (salvo il previo intervento di una mano ristoratrice delle più abili e delle più coscienziose in pari tempo), manifesta tuttora caratteri tali per cui si può affermare essere una produzione della prima maniera del Luino.

Risulterebbe, quindi, priva di fondamento la denominazione di « copia di Cesare da Sesto » con la quale si trovava giacente in un ripostiglio del palazzo arcivescovile, da poi che ogni persona esperta potrà asserire non trattarsi nè di una copia, nè di un lavoro da mettersi in relazione con Cesare da Sesto.

Giampietrino. In tavola: alt. m. 0.69, larg. m. 0.55.

Appartiene ad un altro allievo di Leonardo da Vinci, cioè a Giovanni Rizzi, comunemente noto sotto il nome di Giampietrino, una mezza figura di una S. Maria Maddalena. L'autore, che suole distinguersi per certi pregi di finezza e di grazia, sviluppati a modo suo proprio sugli esempi del maestro, più volte ebbe a trattare lo stesso soggetto.

Le Gallerie di Milano esposte al pubblico ne annoverano già due: quello del Museo artistico municipale e quello di Brera.

Scuola del Tiziano. Disegno: alt. m. 0.26, larg. m. 0.40.

Poichè in materia di disegno vale più uno schizzo rudimentale, sulla cui originalità non possa sorgere alcun dubbio, anzichè una serie intera di riproduzioni altrui, per quanto finite ed accuratamente eseguite, così ai visitatori della Pinacoteca non dispiacerà di trovare sostituita a simile serie di disegni (copie da Andrea del Sarto e da Cesare da Sesto, le quali male a proposito figuravano fin qui in una sala della Galleria) un foglio autentico di Gaudenzio Ferrari, raffigurante uno studio preparatorio, un primo pensiero per un Cenacolo di N. S.

In questo fugace abbozzo, evidentemente all' artista non importava se non di tracciare sommariamente il suo concetto, ponendo mente, anzitutto, al movimento drammatico suscitato in quel solenne convegno dall' atto col quale il Redentore pronuncia le sacramentali parole: *Unus vestrum traditurus est me*, che il pittore poi associa senz' altro con quello seguente, con cui Gesù porge il boccone di pane al discepolo traditore.

Il movimento delle figure, in ispecie delle teste e delle mani, quale si manifesta in detto disegno, è assolutamente tipico per l'autore. Una grande pittura murale a fresco, composta quasi interamente a norma di quanto ci viene offerto nel nuovo foglio di Brera, fu eseguita in Vercelli nel refettorio dei Chierici regolari di S. Paolo e viene generalmente ritenuta dello stesso Gaudenzio Ferrari, mentre, bene osservata, vorrebbesi ritenere piuttosto del pedissequo suo allievo Bernardino Lanino, del quale la Pinacoteca è venuta ad acquistare pure una tavola di un Battesimo di N. S., tolta dai depositi, recentemente e convenientemente ristaurata.

Procaccino. In tela: alt. m. 1.50, larg. m. 1.45.

Passando ad una posteriore rifioritura della pittura milanese, eccoci in presenza delle tele abilmente dipinte dai Crespi, dai Procaccini, e simili. Di questo novero è stata scelta per la Pinacoteca, in primo luogo, una bella tela quadrata di Giulio Cesare Procaccini, rappresentante lo sposalizio mistico di S. Caterina, mirabile per l'eleganza e la fluidità del pennello.

Procaccino, Morazzone e Cerano. In tela: alt. e larg. m. 1.93.

Un altro quadrato vie maggiore, pregevole e curioso nello stesso tempo, come opera eseguita in comune dai tre pittori Gio. Batt. Crespi, detto il Cerano, Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, e Giulio Cesare Procaccino. Vi sono espressi i martirî di alcune Sante, dove è agevole distinguere partitamente la parte che spetta a ciascuno nella esecuzione.

MORAZZONE. In tela: alt. m. 1.20, largh. m. 1.16.

Nel dipinto dei due Anacoreti seduti nel deserto il Morazzone si mostra artista severo ed efficace, da far pensare ai sommi pittori spagnoli, in ispecie al Velasquez, e benchè con la dovuta distanza, al suo mirabile quadro degli Anacoreti stessi, che si ammira nella Galleria del Prado, a Madrid.

DE FERRARI, genovese. In tela: alt. m. 0.97, larg. m. 1.18.

Appartiene, infine, ad altro pittore, amante dell'intonazione grave e cupa, un Cristo flagellato, aggiudicato ad un De Ferrari, genovese, ma che rammenta pure i pittori milanesi del principio del Seicento. Il dipinto è notevole per la vigoria del tocco e per l'ottima rappresentazione del nudo.

DE FERRARI DEFENDENTE, da Chivasso. In tavola: alt. m. 0.32, larg. m. 0.28.

Di tutt'altro genere è una piccola tavola che all'Arcivescovado stava esposta sotto la denominazione di Alberto Durer, ma nella quale, per comune consenso degl'intelligenti, venne ravvisata la mano del piemontese Defendente De Ferrari, da Chivasso. È lavoro poco appariscente, tanto più da che fu deturpato da cattivo antico ristauro; pure parve opportuno accoglierlo nella Galleria di Brera come saggio d'un pittore riccamente rappresentato nella R. Pinacoteca di Torino, contemporaneo del Giovenone, di Macrino d'Alba e di Gaudenzio Ferrari.

Vi è rappresentato un S. Girolamo nel romitaggio in atto di penitenza. I particolari che lo circondano sono eseguiti con discreta finezza; l'uso di lumeggiare in oro leggermente vi si vede tuttora conservato. Il colore vivo del manto rosso colle pieghe rettilinee ed angolose sono dati caratteristici per l'autore. Sul rovescio della tavola leggesi in cifra antica: 1509.

LUCA D'OLANDA? La prima è in tela: alt. m. 0.90, larg. m. 1.43. La seconda è un disegno a contorno: alt. m. 0.21, larg. m. 0.39. La terza è pure un disegno a contorno: alt. m. 0.20, larg. m. 0.38.

Furono scelte anche tre opere di scuola oltremontana, registrate fin qui, benchè senza fondamento di sorta, per creazioni di Luca d'Olanda.

La più importante è una tela in largo, dove è raffigurato con molta accuratezza un San Luca seduto davanti al cavalletto, in atto di ritrarre le sembianze della Vergine col Bambino fra le braccia.

Scartata l'attribuzione a Luca di Leida, più ardua cosa sarà lo stabilire quale precisamente fra i numerosi pittori dell'oltremonte, della fine del XV o del principio del XVI secolo, ne possa essere stato il vero au-

tore, tanto più che il colore condotto in origine a tempera vedesi gravemente compromesso dai danni sofferti dalla tela per l'umidità. Nè saprebbesi asserire agevolmente da chi derivino in ultima analisi i due quadretti a contorno su fondo di tela grigia, in uno dei quali è rappresentato S. Girolamo seduto, in atto di leggere, col suo leone alato; nell'altro una storia leggendaria dello stesso o d'altro Santo.

Tutti i quadri furono trovati dalla Direzione della R. Pinacoteca in uno stato d'abbandono deplorevole, che richiedeva si provvedesse ad ovviare sconci maggiori e ad impedire alcuni deterioramenti. Furono perciò eseguite tutte le opere di consolidamento manuali indispensabili, rifoderature delle tele e raddrizzamento e rinforzi delle tavole, aspettando di poter procedere a un pieno ristauro secondo le più rigorose norme dell'arte.

GIUSEPPE BERTINI.

V.

LA GALLERIA DI RAVENNA.

I. L'Accademia di Belle Arti di Ravenna fu fondata nel 1827. Proprio in quell'anno, da Roma erasi recato là come professore di disegno nel Collegio il bolognese Ignazio Sarti, artista un po' freddo di temperamento e necessariamente accademico per la natura dei tempi, ma ragguardevole per certa versatilità e per la nobile passione del lavoro e dell'insegnamento. La presenza di quell' uomo, entusiasta ed attivo, suggerì a monsignor Lavinio De-Medici Spada, Vicelegato di Romagna, l'idea di stabilire in Ravenna un'Accademia « con principale intendimento di migliorare i mestieri e di offerire un'utile occupazione alla gioventù ». — Occorreva però l'approvazione del Legato, cardinal Agostino Rivarola, che si trovava a Roma; e s'ebbe, perchè forse a lui garbava che si presentasse qualche opportuna occasione per mascherare con facili assentimenti l'ira sua, inestinguibile e feroce, contro i patriotti romagnoli che anelavano alla libertà.

Infatti il nuovo istituto sorse, ed il fiero prelato vi fu ricordato con una epigrafe di Pietro Giordani e con un busto scolpito dal Baruzzi.

Il Giordani scrisse allora: « I Ravennati per amor della patria tolsero dalle case i più pregiati quadri e li depositarono nella Pinacoteca. Il Comune diede tutte le suppellettili necessarie, e, in gesso, modelli classici, alla scuola di scoltura e stampe alla scuola d'intaglio ». Effettivamente, però, fu lo stesso Comune che offrì anche il primo e più notevole nucleo di quadri, togliendoli al suo palazzo e alla sua biblioteca, mentre, nella generalità, i privati non vollero denudare le loro case dei dipinti, che poi, nei bisogni economici, vendettero all'estero. Infatti, dei trecento quadri circa, tra grandi e piccoli, che allora furono esposti nelle sale, appena l'ottava parte s'ebbe in deposito, e non tutti vi furono poi lasciati; tantochè (anc'oggi che la raccolta per acquisti, doni o cambi è salita sino a quattrocento dipinti) non sono più di dieci!

II. Come dapprima fossero disposti è inutile dire. Nessun criterio nè di scuole, nè di tempo si seguiva allora nell'ordinamento dei quadri anche nelle Gallerie più cospicue delle città maggiori. Non è perciò da meravigliarsi se quelli raccolti nelle nuove sale di Ravenna corrisposero unicamente alle ragioni di spazio. Lavori di pittori toscani o romagnoli, bizantini o barocchi, potevano benissimo far lega insieme, purchè trovassero il posto dove adagiarsi. Messi così alla buona, passarono lunghi anni prima che qualcuno pensasse che gli studiosi potevan trarre qualche vantaggio dal poter esaminare e confrontare le affinità caratteristiche delle scuole, oppure lo svolgimento cronologico delle formule artistiche. La raccolta ravennate non è certo delle principali; ma l'ordine e la logica non limitano i loro benefizi alle sole cose grandi.

Morto nel 1867 il conte Alessandro Cappi, che per ben quaranta anni aveva funzionato da segretario nell'Accademia, e l'aveva quindi curata, se non con viva arditezza di concetti, certo con premurosa affezione, le cose si trascinarono a lungo « senza infamia e senza lodo » con un andamento esclusivamente burocratico. Non si pensò più a lavori nuovi, nè a cercare o comprare altri dipinti o ristaurare quelli che si possedevano, quantunque in parte si vedessero ridotti in uno stato a dirittura scandaloso.

Le cose cambiarono quando il dottor Sigismondo Romanini e l'ingegnere Romolo Conti assunsero rispettivamente le cariche di presidente e di segretario dell'Accademia. La ferma volontà di non lasciare le raccolte disordinate, anche pel decoro della città, al cospetto dei forestieri, li indussero all'acquisto di nuovi dipinti, a sollecitarne la cessione d'altri, specialmente di scuole romagnole, dalle chiese e dal R. Museo d'antichità (cui si diedero in cambio frammenti di sculture antiche) e finalmente ad una ragionevole riparazione di tutte, per le quali si chiese, e naturalmente s'ottenne, un aiuto pecuniario dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Cresciuto il numero dei dipinti e destinate le sale del piano inferiore ai calchi, in gesso, delle più celebrate sculture antiche; se ne costrussero al piano superiore due nuove, cosicchè, nel 1896, fu, senz'altro, possibile compiere in esse e nelle vicine camere l'ordinamento, di cui venni incaricato, e che condussi a fine coi criteri che ora esporrò.

III. Confinai in una prima camera le poche e modeste cose moderne, fra le quali non si trova di notevole che *Il nano misterioso nella spianata di Pietra Nera*, di Antonio Porcelli, romano, il quale levò l'argomento dal noto romanzo di Walter Scott.

Nelle tre stanze seguenti raccolsi una miriade di piccoli quadri, distinguendoli per tipi e per tempo. Avanti tutto ho riunito in solo gruppo ben duecento tavolette di maniera greco-bizantina. Alcune possono risalire ai

secoli XI o XII, ma sono ben poche. Certo i vecchi storici dell'arte le pretendevano tutte antiche, ma oggi si sa perfettamente ch' essi erano ingannati dalla povertà delle forme arcaiche. Conviene invece limitarsi nella cronologia a quelle cose che per segnature o per altre notizie o documenti sicuri permettono un' esatta classificazione. Molte infatti sono posteriori al Trecento e contemporanee al Rinascimento, e molte ancora recenti. In certi monasteri della Russia e della Grecia (in ispecie in quello del monte Athos) ed anche in Italia (principalmente in Sicilia e dagli Armeni di Venezia) si sono a lungo conservati nelle immagini i vecchi tipi tradizionali e la vecchia tecnica. Pur troppo su tale immensa produzione, di cui si trovano ovunque saggi buoni e cattivi, si cerca invano un'opera completa, perchè gli stessi studi speciali del Neyrat, del Viollet-le-Duc, del Durand e del Bayet sono tutt'altro che esauritivi. Parecchie Madonne si sa che risalgono al secolo X e al secolo XI, e sono quelle che, ritenute generalmente dalla leggenda dipinte dall' Evangelista S. Luca, raccolgono maggior fede di miracolose e maggiori omaggi di adorazioni, di doni e di elemosine. Ma, ripeto, nel complesso sono cose posteriori, eseguite come sopra uno stampo e vendute una volta nei conventi, presso i santuari, o nelle fiere, nè più nè meno che le odierne oleografie. D'altronde non sempre in esse sfugge una certa influenza dei secoli in cui furono fatte, chè, qua e là, appaiono, benchè titubanti, alcuni motivi e alcune linee della grande arte sincrona. Fra le pitture più pregevoli della raccolta ravennate (la quale per la sua abbondanza potrà tornar utile assai a chi si dedichi a uno studio particolare) indico un trittico di grande finezza con centinaia di figure esprimenti i principali *Episodi della vita di Gesù* (n. 222), un'*Annunciazione* (n. 226), due *Deposti* (n. 217 e 247), una *Vergine col putto* di Ricio da Candia (n. 269), la *Presentazione della Madonna al tempio* (n. 281), *S. Apollinare* (n. 280), *Gesù presentato al popolo* e la *Nascita di Gesù* (numeri 278 e 279), il *Martirio di due vescovi* (numeri 276 e 277), la *Madonna col putto fra i Ss. Andrea, Giovanni Battista, Girolamo e Agostino* (n. 284), *Gesù fra la Madonna e S. Giovanni* (n. 297), il *Martirio di S. Pietro e di S. Stefano, la caduta di S. Paolo e S. Andrea insultato* (numeri 291, 292, 293 e 294), uno *Sposalizio di S. Caterina* con intorno l'*Annunciazione*, la *Crocifissione*, la *Risurrezione e vari Santi* (n. 299), *Daniele nella fossa dei leoni* (n. 306), *S. Andrea* (n. 307), una tavoletta con la *Natività della Madonna*, la *Decapitazione di S. Giovanni Battista, altre storie e Santi* (n. 341), *Gesù con la Madonna e vari Santi* (n. 350), il *Bacio di Giuda* (n. 352), *S. Francesco che riceve le stimmate* e *S. Giovanni Battista* (n. 346), il *Battesimo e la Crocifissione di Gesù Cristo* (n. 347), *Cristo flagellato e la Risurrezione* (n. 318), e una miriade di *Madonne col figlio*, di cui le migliori

sono quelle coi numeri 238, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271, 320, 321, 326 e 345.

IV. Segue una piccola, ma graziosa serie di tavolette trecentistiche. È assai bella una *Crocifissione* (n. 181, su legno, larg. 0.27, alt. 0.38) di scuola fiorentina. La Maddalena bacia i piedi di Gesù spirante, mentre le altre Marie sostengono la Vergine che sviene, in cospetto di S. Giovanni Evangelista e di S. Lorenzo. Il lavoro è di gran finezza e le forme di non comune eleganza. Le pieghe delicate e fine si muovono con certa grandiosità. Vivo e vario infine il colore e bello il contrasto dei quattro angeletti vestiti di bianco, che si librano nel cielo d'oro. A questa sobria rappresentazione crea un notevole contrasto l'affollamento d'un'altra *Crocifissione* (n. 175, su legno centinato, larg. 0.55, alt. 0.66). D'intorno a Gesù, che pende dalla croce, s'addensano cavalieri in corazze aurate e fanti e farisei in costume, insultanti al « Figliuolo dell'Uomo ». La Maddalena inginocchiata abbraccia il piede della croce, mentre la Madonna s'accascia dolorosamente nel gruppo delle donne e S. Giovanni tende le mani giunte in atto di disperazione. In basso tre soldati giuocano ai dadi. La composizione assai mossa e la varietà dei costumi e dei tipi fanno risovvenire le cose di Michele di Matteo Lambertini da Bologna.

Altra tavoletta bolognese è quella, col n. 183 (su legno, larg. 0.26, alt. 0.35), che rappresenta un *S. Giovanni Evangelista piangente*. Presenta tutti i caratteri delle cose di Simone da Bologna.

V. Nei quadri quattrocentisti si avverte uguale varietà di maniere e di derivazione, e, quantunque manchi un'opera di pregi eccezionali, pure non difetta di buoni saggi, cui qui alluderò. Di scuola umbra è un *Cristo* già piagato che sostiene la propria croce fra due angeli piangenti (n. 202, su legno, larg. 0.19, alt. 0.39). È parso a taluno che potesse essere opera di Nicola Alunno da Foligno. A me sembra lavoro meno fino e meno delicato di colore e un poco più tardo; nè credo d'ingannarmi ritenendolo di qualche scolaro o imitatore di Fiorenzo di Lorenzo. Al quale i signori Crowe e Cavalcaselle assegnano un bel trittico (n. 211) a tempera, su legno, che aperto misura 0.90 in larghezza e 0.73 in altezza, e reca la data: « *MCCCCLXXXV: Die XXVIII de giugno* ». Nel mezzo è la *Madonna in trono col putto* (reggente un globo dorato) diritto sopra un ginocchio di Lei, che lo sostiene con la sinistra e cerca con la destra di cingerlo d'un velo. Nella cuspide, il *Padre Eterno* esce dalle nuvole benedicendo. Internamente, nei due sportelli, in alto, si veggono le due figure dell'*Angelo* e dell'*Annunziata*, e sotto, quelle più grandi di *S. Pietro* e di *S. Paolo*. All'esterno sono effigiati *S. Antonio abate* e *S. Sebastiano* legato alla colonna e ferito da molti dardi. Nelle due mensole inferiori del trono restano due stemmi: l'uno ha un leone rampante con la spada

in una zampa, su fondo d'oro; l'altro un ramo di frutta sorgente da un monte. Le figure sono ben designate e mosse ed hanno parti pazientemente « cercate dal vero ». Non credo però che i signori Crowe e Cavalcaselle diano nel segno scorgendovi la mano d'un umbro e molto meno di Fiorenzo, più rigido di contorno e denso di colore.

Venendo con lo studio delle scuole verso l'alta Italia, conviene registrare due parti d'una predella di Marco Palmezzano, da Forlì, di cui si trovano due tavolette, consimili per lavoro e dimensioni, nella Galleria di Forlì, coi numeri 111 e 112. La prima delle ravennati (n. 189, su legno, larg. 0.66, alt. 0.31) rappresenta il *Presepio*. Gesù bambino, steso in terra, sta con la schiena appoggiata ad un covone e ad una siepe di vimini, sulla quale si sporgono l'asino ed il bue. La Madonna gli sta d'innanzi inginocchiata e S. Giuseppe gli siede dietro. Il tipo di S. Giuseppe, la figura della Vergine e, in genere, il colorito farebbero supporre che il Palmezzano dipingesse allora sotto l'impressione di qualche opera di Lorenzo Costa. L'altra (n. 190, su legno, larg. 0.66, alt. 0.34) esprime la *Presentazione al Tempio*. Il sacerdote si avanza ad accogliere Gesù presentatogli da Maria, di sopra ad un'alta ara. Dietro sono S. Giuseppe, con un manto giallo e il berretto rosso, e una donna con due colombi in un paniere. Nel fondo sorge un tempio presso a un canale su cui si sporge una lunga diga proteggente un fortilizio. Queste due tavolette, incontestabilmente del Palmezzano, non sono tali da far molta fede del valore del maestro, di cui Ravenna possiede un'altra opera, avvertita da me, nel Palazzo arcivescovile, e che rappresenta la *Madonna col figlio sul trono fra due Santi e due Sante*. È certo però che si è molto esagerato in favore di questo pittore, il quale, pur essendo un coscienzioso esecutore, non sale mai ad una vera idealità di forme e di sentimento.

Molto più importante è la tavoletta n. 194 (larg. 0.41, alt. 0.55) esprimente *Gesù nell'orto* in atto di pregare, mentre i tre Apostoli gli dormono vicino. Tutte queste figure sono identiche a quelle corrispondenti che si veggono nella predella di Ercole Roberti a Dresda, come anche l'alto scoglio che sorge vicino a Gesù; ma il resto del dipinto, finito con un'accuratezza incantevole, quasi di miniatura, è diverso. A destra infatti si vede un canale che riflette una schiera di pedoni e di cavalieri, che procede sulle sue rive verso un castello, presso il quale si scorgono altre minutissime figurine di donne e d'uomini. Poi, al di là del monte, azzurreggia il mare, con navi dalla vela candida spiegata, chiuso a sinistra da un monte segnato a filari d'alberi, con una chiesetta. Le soverchie e ripetute pulizie hanno qua e là pelato, anzi scorticato il dipinto: sono scomparsi larghi tratti di colore e dileguati molti particolari. Così s'intravvedono appena le anitre e gli altri uccelli natanti in un laghetto o fermi

sulle sue rive, nel primo piano del quadro. La derivazione di questa opera dal Roberti è certa; ma che sia veramente sua, come taluni osano affermare, in tanta ruina bisogna guardarsi bene dal dire!

Di scuola mantegnesca e non senza pregio è un *S. Gregorio Magno* in veste pontificale (n. 196, a tempera su legno, larg. 0.50, alt. 0.95). Siede d'innanzi a un tavolo ornato di tarsie, sul quale stanno un volume aperto e un calamaio. Egli tiene la penna nella destra e con l'altra regge il capo, in atto di meditare, mentre lo Spirito Santo gli favella all'orecchio. Presso arde un grosso cero. L'autore di questo dipinto imita il Mantegna anche nella tecnica, a lievi tratti di pennello sottile e sovrapponendo le ombre ai chiari. Del pari le pieghe sono lunghe e strette.

Chiuderò questa parte col ricordare una graziosa *Madonnina col putto* della scuola di G. B. Cima da Conegliano (n. 192, a tempera, su legno, larghezza 0.34, alt. 0.40). È meno disegnata delle cose del maestro ed anche l'esecuzione è meno fusa e solida, ma il sentimento è buono, e fra le cose dei seguaci di lui mi sembra una delle migliori, anche per la vivacità del colorito.

VI. Nella terza sala dei piccoli quadri ho riuniti tutti i rimanenti che dalla larga produzione cinquecentista arrivano sino alla fine del secolo passato. Naturalmente qui la raccolta scema d'importanza. Non mancano però cose degne d'essere registrate.

Il n. 94 (ad olio, su legno, larg. 0.42, alt. 0.55) è una *Madonna* a mani giunte in atto d'adorare il pargolo, di maniera lombarda. Il n. 84 (ad olio, su legno, larg. 0.38, alt. 0.48) rappresenta la *Vergine col putto, S. Giuseppe che accarezza due colombe, S. Girolamo e S. Caterina.* Questo quadretto (che sembra incompiuto), nei tipi e nella composizione rivela un tardo seguace di Lorenzo Lotto. Più graziosa è una *Madonna col figlio,* di Gian Battista Utili, faentino (ad olio, su legno, larg. 0.46, altezza 0.59), attribuzione indubbia comprovata dai molti quadri che di quel pittore si trovano a Faenza.

Un'altra *Vergine col putto fra S. Barbara e S. Giuseppe* (n. 191, ad olio, su legno, larg. 0.28, alt. 0.39), buona pel delicato sentimento, ma di forme piuttosto difettose, con luci secche, quasi stridenti, e dita lunghe e contorte, ha suggerito il nome d'Antonio Aleotti d'Argenta. Con maggior sicurezza scrivo quello di Orazio Samacchini sotto uno *Sposalizio di S. Caterina* (n. 72, ad olio, su legno, larg. 0.33, alt. 0.45), chiaro, vivace, con evidente tendenza alle graziose forme del Parmigianino. Finalmente registro un *Crocifisso* (n. 86, ad olio, su tela, larg. 0.53, alt. 0.98) che Daniele di Volterra ha dipinto seguendo il noto disegno di Michelangelo, cui si tenne anche Alessandro Allori.

Nell'ultima delle camere piccole ho poi lasciata sola la statua sepolcrale di Guidarello Guidarelli, ravennate, uomo d'armi e di consiglio, fio-

rito nella seconda metà del secolo XV, fatto cavaliere da Federico III nel 1469, e ucciso in Imola nel 1501. La statua, che già si vide nella chiesa di S. Francesco e poi nell'oratorio di Braccioforte, è opera di Tullio Lombardi, figlio di Pietro, lo stesso che fece i grandi rilievi della cappella di S. Antonio in Padova. La figura vestita di corazza, quantunque di buone proporzioni, non ha, nel suo complesso, nulla di straordinario. Appare anzi alquanto schiacciata e l'elmo è ripiegato in modo impossibile. Però giustifica la celebrità di quest'opera la bellezza superba del volto cadaverico (derivato certo dalla maschera), nel quale si vede ancora lo spasimo di un'agonia dolorosa, o, come disse Gino Capponi, *la vita della morte.*

VII. La vasta sala, appositamente costrutta nel 1889, coi lucernari, ha un primo e notevole ornamento nel suo piano, dove si vede un superbo musaico pavimentale scoperto presso S. Apollinare in Classe, nel 1875. Raccolto a frammenti, fu ricomposto nel 1890 da Andrea Marchesi e da Francesco Pezzi su paziente ricostruzione del prof. Gaetano Savini, tradotta in due fini acquerelli esposti nell'Accademia stessa.

Alle pareti di questa sala sono appesi i quadri maggiori di scuole romagnole (compresa la bolognese) e specialmente della ravennate, la cui storia pittorica, dal secolo XIII in poi, si riduce a ben pochi nomi.

Si è più volte citato un *Johannes pictor*, ricordato in un atto del 1216, col quale Giacomo abate di S. Maria della Rotonda concede in enfiteusi uno spazio di terra posto presso la pusterla d'Augusto; ma quel *pictor* non è risultato che dall'errata trascrizione del documento pubblicato da Marco Fantuzzi. Un esame recente ha rivelato che si tratta di un *pistor*, non di un *pictor!* Si ha pure, nel dugento, la notizia di un lascito di certo Graziadeo, notaio, per pitture da farsi in S. Maria in Porto, ma queste più non esistono e nessun nome è fatto nel testamento. Anche nel trecento, quando un risveglio artistico sembra avvertirsi in quasi tutta Italia, poco produce Ravenna, quantunque intorno al 1317 vi avesse lavorato Giotto. Più tardi poi vi si compiono grandi affreschi in S. Chiara, nella canonica portuense e in altre chiese, ma dagli abili artisti riminesi. Appena in un censimento di case fatto nel secolo XIV (Archivio comunale Ravennate, vol. 528 della *Cancelleria*) ho trovato ricordo di due artisti: un maestro Tura *lapidarius* e un maestro *Rastellus depictor.*

Tutti, anche, i primi quattro quinti del secolo XV passano senza che si trovi l'opera certa e il nome di qualche pittore ravennate. I quadri, ad esempio, che si possono far risalire al 1450 circa, appaiono di scuola forlivese, come appunto i numeri 1, 2, 3, 4 e 5 della Galleria con *Gesù catturato nell'orto di Getsemani, La discesa di Gesù al limbo* e tre *Deposizioni,* una delle quali (n. 3) non è se non la replica d'un'altra che si trova nella Pinacoteca di Forlì col n. 107.

Un certo risveglio d'arte s'ebbe in Ravenna verso la fine del Quattrocento, ma fu dovuto quasi totalmente alla Repubblica veneziana che governava in quella città. Così, mentre vi faceva lavorare Marco Caprini, Pietro Lombardi, coi figli Antonio e Tullio, Matteo da Ragusa, Giovanni Antonio, milanese, e altri, ospitava alle sue scuole alcuni volenterosi giovani, come Nicolò Rondinelli, cresciuto all'insegnamento di Gian Bellino, e Severo, che lavorò coi predetti Lombardi.

Il Rondinelli è infatti il primo pittore ravennate veramente notevole. Il Vasari lo chiama « eccellente » e dice che il Bellino « si servì molto di lui in tutte le opere sue ». Nicolò non segue del maestro la tecnica soltanto, ma ne imita sino i lineamenti fisionomici. Lavorò per la sua patria ed anche per Forlì, dove la sua figura del *S. Sebastiano* sembra che fosse collocata sopra un altare del Duomo nel 1497. La Galleria ha oggi tre suoi lavori e più ne avrebbe se le autorità preposte a Ravenna nel 1816 fossero state sollecite a richiamare da Milano i loro quadri restituiti dalla Francia all'Italia pel trattato dell'anno prima. Fra i quali si trovava anche quello famoso di Ercole Roberti appartenuto alla canonica portuense, ed ora esposto nella Pinacoteca di Brera, come i due del Rondinelli esprimenti *S. Giovanni Evangelista che lascia una sua reliquia a Galla Placidia* e una *Madonna fra i Ss. Nicolò da Bari, Agostino, Pietro e Bartolomeo*. L'altro suo quadro infine coi *Ss. Canzio, Canziano e Canzianilla* non trovò nemmeno posto a Brera, e se ne andò, sin dal 1847, sopra un altare della chiesa di Quarto Cagnino, frazione di Trenno, in provincia di Milano.

Dei tre quadri che si trovano a Ravenna, uno è stato venduto nel 1895 all'Accademia dall'Amministrazione dell'Ospedale di Cervia (n. 8, larg. 1.43, alt. 1.80). È una tavola malandata con una figura di santa ridipinta, mancante di un'asse a destra e quindi di parte della figura di *S. Sebastiano*. Però la *Madonna, in trono, col figlio* è ancora in discreta condizione. Di recente è pure entrato il quadro con la *Vergine e il putto fra i Ss. Girolamo e Caterina,* che si trovava nella chiesa di Santa Croce ov'era passato da quella dello Spirito Santo. La tempera (n. 6, su legno centinato, larg. 1.95, alt. 2.50) ha sofferto, non così però che non si scorga, nella larghezza della composizione, la bontà dei particolari nelle stoffe, nel vaso di frutta, negli ornamenti del trono e l'armonia dei colori. Ben conservata invece, e delle più pregevoli e sicure del maestro, per la vivacità, tutta veneziana, del colorito, è la tavola (n. 7, ad olio su legno, larghezza 2.75, alt. 2.16) depositata dalla Congregazione di Carità di Ravenna e per l'innanzi stranamente attribuita al Cotignola. La *Vergine* siede in trono sotto un baldacchino e sopra due gradini riccamente ornati. Sul primo stanno *due angioletti,* uno dei quali suona la mandola e l'altro il

liuto, e sorgono, diritte, la *Maddalena* in atto di schiudere il vasetto e *S. Caterina* con la palma e la ruota. Sul piano a destra è *S. Giovanni Battista,* e a sinistra *S. Tommaso d'Aquino* col modello di una chiesa in mano.

Della vita del Rondinelli non si sa particolare di sorta. Il Vasari lo dice vissuto « fino all'età di sessant'anni e sepolto in San Francesco di Ravenna ». Ma la sua sepoltura non si trova più, nè il Vasari ci dà la data della nascita o della morte. Credo però che non si debba sbagliare di molto dicendolo vissuto circa fra il 1450 e il 1510.

VIII. Il pittore che imperò in Ravenna, appena morto il Rondinelli, fu Francesco Zaganelli, di Cotignola. La città vantava allora un altro illustre artista, l'incisore Marco Dente, ma la sua vita trascorse quasi esclusivamente a Roma, dove morì ucciso durante il sacco del 1527. In antico si sono curiosamente riuniti tre artisti in uno solo, chiamato indistintamente « il Cotignola ». Infatti, abbiamo prima i due fratelli Bernardino e Francesco Zaganelli che talora hanno lavorato insieme; poi, più tardi, Girolamo Marchesi, del pari nativo di Cotignola, assai mediocre assimilatore delle forme di Raffaello, di Dosso Dossi e specialmente del Garofalo, del quale si veggono lavori anche nella Galleria di Bologna e di Modena.

Bernardino lavorò da solo le pitture che si trovano al Carmine in Pavia e al Museo Borromeo di Milano, e, insieme col fratello Francesco, una tavola che già fu in Ravenna, e che ora si trova nella R. Pinacoteca di Milano con la segnatura « *Franciscus et Bernardinus patrie cotignolani de Zaganelis faciebant 1504* ». Anche il grande quadro conservato nella chiesa dell'Annunziata in Parma si pretendeva dipinto da Bernardino o dai due fratelli, ma io vi ho letto chiaramente: « *1518. Francesco da Cotignola mi dipinse* ». Il quale colorì anche i preziosi ritratti di Rolando Pallavicino con la figlia, e di Domicilla Gambara, sua moglie, che restano ai piedi dell'ancona dell'altar maggiore della stessa chiesa, e, a fresco, una *Madonna col putto e S. Francesco* nella corte del castello di Montechiarugolo sull'Enza, non lungi da Parma. Altre sue opere esistono nella Galleria di Bologna, in quella di Milano (quadro derivato dai Riformati di Civitanova, con la firma e l'anno 1505), in quella di Berlino (tavola con la data 1509), in quella di Strasburgo e, per tacer d'altre, in quella di Forlì, dove un suo grande quadro reca la data 1519, ultima che di lui resti con certezza. È vero che presso il signor Wesendanck, di Berlino, è una *Madonna col putto, S. Giovannino e S. Caterina,* segnata « *Francesco Zanganelli da Cottignola, anno 1527* »; ma, oltrechè è sbagliata la grafia del cognome e quella del luogo (scritto sempre dal pittore *Cotignola* e non Cottignola), anche la maniera non corrisponde, e Fritz Harck

avvisa che « il tipo raffaellesco e il color rosso delle carni accennano piuttosto a Girolamo Marchesi ».

Il Vasari scrive che il Rondinelli *dopo di lui lassò Francesco da Cotignola,* pittore anch'egli stimato in Ravenna: « Il quale dipinse molte opere e particolarmente nella chiesa della Badia di Classi, dentro in Ravenna, una tavola all' altar maggiore assai grande, dentrovi la Resurrezione di Lazzaro con molte figure. Fece ancora una tavola in S. Nicolò con la natività di Cristo, che è una gran tavola; in S. Sebastiano parimente due tavole con varie figure; nello Spedale di S. Caterina dipinse una tavola con la Nostra Donna e S. Caterina, con molte altre figure, ed in S. Agata dipinse una tavola con Cristo in croce e la Nostra Donna a' piedi con altre figure assai, che ne fu lodato. Dipinse in S. Apollinari di quella città tre tavole, una all'altar maggiore, dentrovi Nostra Donna, S. Giovanni Battista e S. Apollinari con S. Jeronimo ed altri Santi; nell'altra fe' pur la Madonna con S. Piero e S. Caterina; nella terza ed ultima, Gesù Cristo quando e' porta la croce, la quale egli non potè finire, intervenendo la morte ».

Molti di tali dipinti sono perduti o, se si vuole, soltanto smarriti; la *Resurrezione di Lazzaro,* nell'ex sacrestia di Classe, ridotta in pessimo stato per l'umidità e i cattivi ritocchi; a Ravenna, per esser brevi, non restano più che il quadro di S. Caterina, oggi esposto sopra una cantoria nella chiesa di S. Girolamo, e i seguenti raccolti nella Galleria.

N. 10, a tempera, su tavola centinata, larg. 2.65, alt. 3.88, *Natività di Cristo.* Gesù bambino giace in terra sopra un pannolino. La Madonna gli sta inginocchiata d'innanzi schiudendo le braccia in atto d'adorazione. Dietro a lei S. Giuseppe, appoggiato con le mani al dorso del bue guarda in basso a Gesù, verso il quale si avanzano quattro pastori. A sinistra, con un ginocchio a terra, stanno S. Girolamo con le mani giunte e un Santo vescovo che alza il capo come attingendo dal cielo ispirazione per scrivere sul libro che sostiene col ginocchio destro. In alto si librano tre angeli coi piedi poggiati sulle teste di vari cherubini. Nel fondo a destra si vede la stalla appoggiata alle ruine d'un tempio, e a sinistra un monte dal quale scendono i Re Magi a cavallo e diversi paggi e pastori. Al di là, finalmente, si scorge un lago dalle rive boscose, nelle quali sorgono chiese e case. Si trovava, come risulta dal passo del Vasari già citato e dalle vecchie Guide di Ravenna, nella chiesa di S. Nicolò, soppressa nel 1866.

N. 11, a tempera su legno, larg. 0.72, alt. 1.80. *S. Sebastiano* legato ad un tronco d'albero su fondo dorato. Dalla stessa chiesa di S. Nicolò.

N. 12, a tempera su legno, larg. 0.72, alt. 1.77. *S. Caterina* con la corona in capo, la palma nella destra e la sinistra appoggiata alla ruota, su fondo dorato. Da S. Nicolò.

N. 13, a tempera su tavola centinata, larg. 2.15, alt. 2.85. *Crocifissione*. Gesù Cristo sorge nel mezzo del quadro, fisso alla croce, abbracciata in basso da Maria Maddalena. Dietro a lei stanno S. Giovanni Evangelista, col piede destro sopra un pilastrello di mattone, e S. Francesco d'Assisi. Dall'altra parte si vede la Madonna in veste bruna, seduta a terra, svenuta e sorretta da Maria Cleofa, sulla quale si curva Maria di Naim in atto pietoso. Dietro è S. Antonio abate con le mani giunte. Nel fondo montuoso, due templi in riva ad un canale. Si trovava nella chiesa di S. Agata.

A tali quadri aggiungiamo senza titubanza il n. 9 (a tempera su legno, larg. 0.35, alt. 0.44) che delle cose del Zaganelli presenta tutti i caratteri. È del Municipio di Ravenna e rappresenta la Madonna in atto di adorare il figliuoletto, che tiene un uccellino in mano, e S. Francesco d'Assisi.

IX. Questa bella serie di lavori del Cotignola è per la Galleria di Ravenna di molta importanza. Egli è indubbiamente il pittore più notevole fiorito in quella città, poichè presenta tratti peculiari, che invano si cercano nel Rondinelli e nel Longhi, imitatori delle altrui formule.

Nella *Natività di Gesù* mi sembra molto notevole anche la tecnica, consistente in una tempera finissima addossata alla preparazione della tavola per velature. Insieme con tratti duri e convenzionali ed anche scorretti nel disegno, se ne hanno altri improntati a un singolare verismo. Le parti nude, ad esempio, dei due pastori più vicini a Gesù, del vescovo e del S. Girolamo, sono studiate dal vero con la più amorosa e intelligente cura. Le teste si rivelano ritratti nella singolarità del tipo e nella minuta ricerca delle accidentalità fisionomiche. Il S. Giuseppe invece e la Vergine, *fatti di maniera,* appaiono molto inferiori. Il colorito, a sua volta, ha tratti singolari. Nelle stoffe, con pieghe angolose, egli mette vivide luci e riflessi che hanno talvolta del metallico.

Anche nella *Crocifissione* risultano i pregi della tecnica e alcune parti egregiamente studiate, presso ad altre convenzionali. Il gruppo della Madonna con Maria Cleofa che la sostiene, è, pel sentimento e pei toni cromatici, singolarmente notevole.

Il Vasari scrive: « Colorì assai vagamente, ma non ebbe tanto disegno quanto aveva Rondinello, ma ne fu tenuto dai Ravennati conto assai ». Queste e le altre parole dello storico aretino hanno mantenuta lungamente la tradizione che il Cotignola sia stato scolaro del Rondinelli. Anche di recente Carlo Loeser disse ch'ei « fa vedere come la corrente veneziana di Nicolò Rondinelli, allievo di Giovanni Bellini, fosse trapiantata nell'ambiente più mite dei contorni di Bologna, e come i pittori di quelle parti non fossero in grado di valutare se non alcune delle caratteristiche esterne, superficiali del loro grande maestro ». A me pare che il Loeser,

tenendosi forse al solo quadretto o *gingillo,* com'egli lo chiama, di Strasburgo, abbia giudicato male, al pari degli altri che aggregavano il Cotignola, pel tramite del Rondinelli, alla scuola veneziana. Nè terrò conto dell'opinione del Lanzi che trova in lui molto del Mantegna, e di chi lo dice seguace del Palmezzano o, come il Bode, scolaro del Rondinelli modificatosi sotto l'impressione delle opere del Francia. Che si possa trovare qualche tratto comune a quei maestri, è cosa che si spiega benissimo considerando il tempo e la regione in cui il Cotignola fiorì; ma mi pare che soprattutto egli debba considerarsi come influenzato dalle opere dei grandi Ferraresi del secolo XV, di cui conserva la rude potenza, la rigorosa ricerca verista e la cupa solidità del colorito.

Il Vasari finisce il suo cenno: « Costui volse essere, dopo la morte sua, sepolto in S. Apollinari, dove egli aveva fatto tante figure, contentandosi, dove egli aveva faticato e vissuto, essere in riposo con l'ossa dopo la morte ». La sua pietra sepolcrale, come quella del Rondinelli, è scomparsa. Così anche di lui ignoriamo gli estremi biografici.

X. Su Luca Longhi, il pittore che successe in Ravenna al Cotignola non mi dilungherò. È artista accurato, gentile, ma di poca fibra e di poca originalità, e solo la meschina vanteria delle glorie municipali poteva proclamarlo « il Raffaello delle Romagne »! D'altronde, intorno alla sua vita e alle sue opere si ha moltissimo, giacchè sin dalla sua morte lo storico Vincenzo Carrari pensò di commemorarlo, e in questo secolo ne scrisse l'elogio il Mordani, e una interminabile monografia Alessandro Cappi, monografia edita in un'edizione ciclopica con tavole, alla grandezza della quale non corrisponde certo la severità della critica. Da parte mia credo che poche volte il Vasari sia stato più vero e più giusto nel suo giudizio: « Maestro Luca de' Longhi, ravignano, uomo di natura buona, quieto e studioso, ha fatto nella sua patria Ravenna, e per di fuori, molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi; e fra l'altre sono assai leggiadre due tavolette che gli fece fare nella chiesa de' monaci di Classi il reverendo don Antonio da Pisa, allora abate di quel monasterio; per non dir nulla d'un infinito numero d'altre opere che ha fatto questo pittore. E per vero dire, se maestro Luca fosse uscito di Ravenna, dove si è stato sempre e sta con la sua famiglia, essendo assiduo e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo, perchè ha fatto e fa le sue cose con pacienza e studio ». Meglio di così non poteva dirsi!

Ma quantunque intorno al Longhi sia stato scritto molto, pure posso aggiungere qualche nuova notizia e qualche nuova osservazione.

La Galleria ravennate possiede di lui ben undici dipinti, che lo mostrano nelle diverse sue fasi. Lo *Sposalizio di Santa Caterina* (n. 14, a tempera su legno, larg. 1.21, alt. 1.64) è segnato: « *Lucas de Lungis*

ravennas pingebat nonis 7bris 1529 ». Il pittore aveva allora soli ventidue anni. Ora, questo quadro lo rivela studioso del Cotignola di cui imita le parti più tranquille, più dolci e, sarei per dire, anche più fredde, non sapendone continuare, per natura o temperamento, le parti risolute e vigorose. I lavori che man mano cronologicamente seguono, mostrano l'influenza raffaellesca, veduta pel tramite della scuola bolognese, succeduta al Francia. Dello stesso periodo del Longhi si trova un altro quadro nella Galleria di Berlino, nel quale è quasi identico il trono della Madonna coperta di stoffe, e il S. Sebastiano legato a una colonnetta di verde antico.

Nei due quadri (numeri 16 e 17) derivati dalla sagrestia di Classe e fatti dipingere da don Antonio di Pisa sono alquanto sdolcinate le figure degli angeli e quelle convenzionali del Cristo, di S. Giuseppe, della Madonna; ma dimostrano una notevole nobiltà e grazia le teste che si rivelano immediatamente per ritratti. Nei quali il Longhi seppe veramente meritare una certa celebrità, riconosciuta, come s'è visto, dal Vasari e più dall'Armenini che si diffonde molto su tal proposito, dicendo « che molti Signori e Principi hanno voluto essere ritratti da lui » e che Michelangelo ebbe a lodar molto un suo ritratto del cardinale Giovanni Guidiccioni.

Ed eccomi ad una identificazione di qualche importanza. Il quadro n. 20 (ad olio su tela, lung. 0.62, alt. 0.83) rappresenta un uomo d'una trentina d'anni, con barba corta e nera, giubba nera con maniche chiare e colletto bianco rovesciato. Con la diritta accenna all'agnello mistico dipinto nell'angolo destro superiore con la scritta: *Alibi non reperitur quies.* Tiene la sinistra sopra un teschio. In basso, da una parte, è scritto: *Suae aetatis annos XXVIII* e dall'altra: *Luchas de Longhis ravennas pingebat MDLXVII.* Il Cappi ed il Mordani hanno scritto che questo ritratto rappresenta Carlo V!! È da notare che quest'imperatore nel 1567 era già morto da nove anni; e poichè il Longhi aveva allora 60 anni, così quell'età di 28 anni è da riferire incontestabilmente alla persona ritratta. Inoltre non si doveva cercare Carlo V in una persona così modestamente vestita, mentre la presenza del teschio poteva loro suggerire che si trattasse di un medico. Ebbene, l'Armenini nei *Veri precetti della pittura,* stampati a Ravenna nel 1587, afferma che il Longhi dipinse un ritratto di Girolamo Rossi, il più famoso degli storici ravennati. Se alla notizia dell'Armenini si aggiunge quella che il Rossi era precisamente medico e l'altra, definitiva, che *nel 1567 contava proprio ventotto anni,* si avrà identificato il ritratto. Il quale dalla persona riprodotta, di cui non si conservava l'immagine, prende una vera importanza per l'iconografia ravennate, come del resto l'hanno gli altri due ritratti del Longhi conservati nella Galleria (nu-

meri 21 e 22) perchè rappresentano Giovanni Arrigoni, notissimo medico, e il capitano Raffaele Rasponi.

Il quadro maggiore di lui, esposto nella sala, rappresenta la *Madonna in trono fra i Ss. Benedetto, Apollinare, Paolo e Barbara* (n. 23, ad olio su legno, larg. 1.65, alt. 2.50) ed è segnato: *Lucas de Longis ravennas pingebat.* Si trovava anticamente nella chiesa di S. Barbara, di là passò nella sacrestia di S. Vitale, e finalmente all'Accademia di Belle Arti nel 1829. Il Longhi dipinse anche una pala negli anni 1531 e 1532 pei Benedettini di S. Vitale, i quali la collocarono sull'altare della loro chiesa nella Rotonda. Mi risulta dalle note di pagamento che, per essere finora sfuggite agli storici, pubblico qui. Si trovano nei libri di quel monastero passati all'Archivio comunale.

(Libro 1049, c. 43) 1531: « M° Luca pinctore in Ravenna de' dare 29 de bolognini per cassa contati a lui a conto de la pala de la rotonda.

« M° Luca pinctore de' havere adi 17 mai, per posesson de la Rotonda per sua mercede del pretio de la pala fatta per lui in dicta gesia (chiesa) de la rotonda lire 6, soldi 10, den. 6 ».

(Libro 1050, c. 28) 1532, 16 aprile: « Per m° luca pinctor a cassa contati a lui per lo cellario in più volte lire 15, sold. 19 ».

(Ibidem) 1532, 30 aprile: « Per Magr° Luca pintor a cassa contati a lui per lo celario a conto de la pala lire 38, sold. 13, den. 6 ».

(Ibidem, c. 29) 1532, 9 maggio: « Per Magr° Luca pintore a cassa contati a lui per lo Cellario per suo resto de la pala lire 10, sold. 19 ».

(Ibidem, c. 30) 1532, 17 maggio: « Per possesson da la rotonda. A m° Luca pintore in Ravenna per pretio de la pala fata alla madona et dipinta per lui per la rotonda lire 76, sold. 10, den. 6 ».

Alle opere di Luca Longhi ne avvicinai alcune di sua figlia Barbara e di suo figlio Francesco. Della prima il Vasari dice: « Nè tacerò che una sua figliuola ancor piccola fanciulletta, chiamata Barbera, disegna molto bene; ed ha cominciato a colorire alcuna cosa con assai buona grazia e maniera ». Di lei si hanno tre quadretti, due dei quali (numeri 25 e 28) firmati, esprimenti una *Madonna col figlio e S. Giovannino* e *Giuditta con la testa d' Oloferne.* Le formule paterne, già per sè stesse non robuste, sono qui slombate. A dirittura, poi, decomposte appaiono nelle opere di Francesco, la cui *Crocifissione* (n. 29, ad olio su tela, larg. 2.11, alt. 3.66) è di tal debolezza di colore e di disegno da spaventare.

Con questo quadro si chiude la serie dei lavori di artisti ravennati radunati nell'Accademia. È perciò da lamentare che non vi si trovi inoltre qualche dipinto degli artisti che succedettero ai Longhi nello stesso Cinquecento e di quelli che fiorirono poi nel periodo barocco. Del secolo XVI

mancano opere di Bernardino Tavella, di don Pietro da Bagnara (di cui si trova una popolosa *Andata al Calvario* nella chiesa della Passione in Milano), e di Gian Battista Ragazzini. Di quest'ultimo restano un quadro in S. Girolamo con la data del 1589 ed un altro nella chiesa di S. Rocco in Ravenna con la data del 1580, sconciamente ridipinto. Una sua *Deposizione* si trova sui monti pesaresi, nel convento francescano di S. Vittoria. Del secolo XVII mancano dipinti di G. B. Barbiani e di Matteo Ingoli cresciuto alla scuola veneziana. Del primo si hanno quadri in Ravenna, dell'altro in Venezia. Pel secolo XVIII si dovrebbero infine accogliere pitture, non rare davvero, di Giacomo Anziani, di Andrea Barbiani e di Luigi Quaini, nato a Ravenna e cresciuto a Bologna dove studiò e lavorò.

Soltanto quando si avrà qualche opera di tutti costoro, la raccolta ravennate potrà dirsi completa. Ad ogni modo, è certo che oggi essa contiene buone e rare opere del periodo migliore.

XI. Dell'antica scuola bolognese poco o nulla possiede. Della carraccesca invece presenta una raccolta, bensì limitata, di tele, ma in compenso notevole per la loro bontà e per la notorietà degli autori. Mi limito a ricordare i migliori. Il *S. Giovanni Evangelista* è pittura magistralmente disinvolta di Alessandro Tiarini (n. 32, ad olio su tela, larg. 0.63, alt. 0.81). Il *S. Romualdo* inginocchiato, quasi di fronte, con veste di lana bianca, grandioso, di colorito notevolmente vivace, è opera autentica del Guercino (n. 33, ad olio su tela, larg. 1.86, alt. 2.94). Egli l'eseguì fra il 1640 e il 1641, come risulta dal libro di conti che per lui teneva suo fratello Paolo Antonio Barbieri.

« Il dì 11 gennaro 1640, dal signor cavaliere Luca Danese da Ravenna si è ricevuto scudi 50 per caparra del quadro da farsi alli Monaci di Classe di Ravenna con San Romualdo, d'accordo in scudi di paoli n. 200, dico scudi 50 ».

E due anni dopo è segnato:

« Il dì 30 gennaro 1642, dal signor cavaliere Luca Danese di Ravenna si è ricevuto lire 850 per intero pagamento del quadro di San Romualdo fatto per li Padri di Classe in Ravenna, che fanno in tutto scudi 212 e mezzo ».

Di Francesco Gessi si ha un grande *Crocifisso* (depositato dalla famiglia Pasolini) di molto effetto, per esser fortemente illuminato contro il cielo denso d'uragano (n. 34, ad olio su tela, larg. 2.22, alt. 3.34). Fosco invece e dai colori gravemente cresciuti è il *S. Benedetto* di Carlo Cignani (n. 35, ad olio su tela, larg. 1.87, alt. 3). Finalmente, trascurando le cose minori, indicherò una delicata e luminosa tempra di Marc'Antonio Franceschini (n. 37, su tela, larg. 1.84, alt. 2.90). Rappresenta *S. Bartolomeo* e *S. Severo* seduti fra le nubi in gloria. Il primo alza solennemente

il braccio destro, l'altro tiene, in preghiera, le mani giunte, mentre sul capo gli si libra lo Spirito Santo che lo elesse arcivescovo di Ravenna. In alto angeli e cherubini, in basso tre putti che sostengono la mitra, il pastorale e la palma. Vicino al quadro ho collocato il disegno a matita nera su carta bianca (larg. 0.23, alt. 0.36) che il Franceschini fece a preparazione del quadro. È notevole per le molte varietà.

Da ultimo, nella sala prossima a quella dei quadri di scuola romagnola e bolognese, si sono ordinati i pochi altri rimanenti di varie maniere, dove però predomina la veneziana. Vi si vede inoltre il *Martirio dei Santi Quattro coronati* di Jacopo Ligozzi (n. 50, ad olio su tela, larg. 2.21, alt. 3.30) e la popolosa *Deposizione* dipinta da Giorgio Vasari nel 1548 (n. 40, ad olio su tavola centinata, larg. 2.22, alt. 2.91) da lui firmata e con compiacenza più volte ricordata dove scrive dei lavori del Cotignola, e nella biografia di Cristofano Gherardi, in cui dice che dipinse la tavola per don Romualdo da Verona, abbate di Classe, e nella propria vita.

XII. Ecco, in riassunto, descritta la raccolta ravennate, ora sistemata, e l'importanza sua. Essa è tutta regionale, come generalmente sono le altre delle piccole città, e perciò serve alla storia artistica del luogo. D'altra parte non è da dimenticarsi che la celebrità di Ravenna consiste nei meravigliosi monumenti sortivi nei secoli V e VI, quando cioè fu capitale dei Barbari e dell'Impero d'Occidente. Quindi il forestiere che vi cerca le sole opere della decadenza romana e del periodo italo-bizantino, avrà argomento a compiacersi trovando che non vi è trascurata nemmeno l'arte dal Rinascimento in poi, dalla quale Ravenna non può ripromettersi nessuna gloria, ma solo la lode di tutelare il proprio decoro conservando tutto ciò che può interessare lo studioso.

Corrado Ricci.

VI.

LA PINACOTECA CIVICA DI SANSEVERINO-MARCHE.

Alla soppressione delle corporazioni religiose, durante il primo Regno Italico, il prof. Antonio Boccolari, per incarico governativo (giugno 1811), tolse da due chiese di Sanseverino (quella di S. Maria in Mercato e quella di S. Rocco) un trittico, di cui ora non si ha più notizia, e una tela del Pomarancio, che dicesi trovarsi in Osnago presso Como. Dopo la seconda soppressione nelle Marche (3 gennaio 1861), disparve dalla stessa chiesa di S. Maria del Mercato, già privata del trittico, una tavola del secolo XV, opera di Lorenzo di maestro Alessandro, severinate. Altri oggetti d'arte e d'antichità vennero trafugati da altre chiese della medesima città; qui ricorderemo solo l'ancona attribuita ad Allegretto Nucci (secolo XIV), già esistente in S. Maria del Glorioso. Poco dopo andarono dispersi anche i quadri di S. Francesco, quando quest'antica e grandiosa chiesa ex-conventuale fu distrutta, e vi soffrirono pure gli affreschi delle pareti (secoli XIV e XV), alcuni dei quali furono staccati nel 1879 a spese del Ministero e del Comune, e collocati provvisoriamente in S. Maria del Glorioso.

Per evitar maggiori danni e dispersioni, il Municipio pensò di raccogliere nel palazzo pubblico gli oggetti d'arte restati nelle chiese delle soppresse corporazioni e, durante le lunghissime trattative occorse per la modesta istituzione, ebbe modo di affermare il suo intendimento sospendendo, con l'aiuto ministeriale, la consegna alla Pinacoteca maceratese d'un trittico del Salimbene, esistente in S. Lorenzo (aprile 1872). Meglio ancora valse il rinvenimento della tavola del Severinate, che sequestrata presso la casa di vendite Sangiorgi, in Roma, per ordine del Ministero, insieme con altra tavola trafugata anch'essa da S. Maria in Mercato, venne poi consegnata dall'autorità giudiziaria al Comune di Sanseverino (luglio 1895). Contemporaneamente il senatore marchese Carlo Luzi, che aveva scoperto i due quadri nella Galleria Sangiorgi, dovette egli stesso restituirne altri due e precisamente l'ancona ascritta ad Allegretto Nucci ed

una tela di scuola perugina sparita nel 1872 da S. Maria delle Grazie, altra chiesa ex-conventuale della stessa città. I quattro quadri così recuperati costituirono il nucleo della raccolta, che prese posto in una sala del palazzo pubblico, dove già v'erano una tavola di Bernardino di Mariotto, perugino (1514), e vari quadri, bozzetti, disegni e cartoni del sanseverinate Filippo Bigioli, lavori acquistati nel 1882 dalla fondazione di studio istituita da Ermanno Bigioli, fratello del pittore.

Il decreto per l'annessione del trittico del Salimbene alla Pinacoteca civica, mosso per mia istanza al Ministero di grazia, giustizia e culti, è del 30 novembre 1895.

Il Comune di Sanseverino godeva fin dal 1883 l'uso della chiesa exconventuale di S. Maria delle Grazie, ove esistevano una grande ancona attribuita a Vittorio Crivelli, ed una piccola tela di scuola perugina simile a quella ch'era stata trafugata. Nello scorso anno, trattandosi tra il Fondo per il culto e il conte Giannastolfo Servanzi la subconcessione della chiesa al detto conte, proposi che se ne escludessero e si destinassero alla nuova pinacoteca i due dipinti. La proposta fu accolta (devoluzione con decreto 5 maggio 1896).

In seguito raccolsi i seguenti oggetti d'arte:

Quattro tavolette antiche, scolpite a bassorilievo.

Avanzi di stalli intagliati e intarsiati, che in origine erano aggiunti al coro di Domenico Indivini esistente nell'antica cattedrale di Sanseverino, restaurato a spese del Governo nel 1893, nella quale occasione i detti avanzi furono da me tolti da un sotterraneo.

Frammenti di affreschi distaccati nel decorso anno 1896 dalle pareti della chiesa parrocchiale del Castello di Colleluce.

Reliquiario di rame dorato con nielli, pregevole opera di oreficeria del secolo XIV, già appartenente alla chiesa di S. Maria del Mercato.

Varie incisioni di Salvator Rosa.

Per la sistemazione di questi ed altri oggetti di minor conto, il Municipio offerse una seconda sala attigua a quella già conceduta.

***

L'opera più importante della raccolta è l'ancona attribuita al fabrianese Allegretto Nucci. È dipinta in quattordici scomparti a fondo d'oro, in due ordini; nell'inferiore si vedono otto santi, figure intiere, da sinistra a destra: S. Caterina, S. Michele Arcangelo, S. Giovanni Battista, S. Pietro, S. Paolo, S. Filippo apostolo, S. Domenico, S. Orsola, a' cui lati si scorgono due vergini; nell'ordine superiore vedonsi sei santi, mezze figure, da sinistra a destra: S. Severino vescovo, S. Venanzio martire, S. Pietro martire, S. Tommaso d'Aquino, S. Tommaso apostolo, S. Bartolomeo. Gli

scomparti del prim'ordine sono ad arco, divisi da colonnine a spirale; quelli dell'ordine superiore hanno la cuspide sull'archetto e posano sopra una fascia adorna di lunette a conchiglia azzurre e dorate. L'ancona è alta metri 1.70 e larga 2.65.

Qua e là si nota qualche screpolatura; v'è poi uno spacco in tutta la lunghezza del secondo scomparto inferiore, per cui rimane deturpata la nobile figura dell'Arcangelo; ma il maggior danno è l'evidente mutilazione per cui manca la parte centrale superiore, dov'era la rappresentazione precipua, forse la Vergine. Mancano pure il grado e parte degli ornati, specie quelli delle cuspidi.

L'attribuzione dell'ancona ad Allegretto, maestro di Gentile da Fabriano, non regge ad un accurato esame; anzi paragonatala a quella dell'Accademia di Belle Arti in Venezia, firmata da Lorenzo Veneziano nel 1353, si scorge lo stile stesso ed anche alcune figure identiche.

Di quasi egual pregio per la pittura, ma più ricca assai di ornati di stile gotico è l'altra ancona, fondatamente attribuita al veneto Vittorio Crivelli,[1] alta metri 3.81, larga 2.53, la quale, secondo antiche memorie, fu collocata in S. Maria delle Grazie nel 1462 (Talpa, *Storia manoscritta di S. Severino*, lib. III, pag. 343). Sopra un grado, anch'esso adorno e dipinto, si alza un primo ordine con due archetti a ciascun lato dell'arco principale in cui è rappresentata la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia; negli archi a sinistra si vedono S. Giovanni Battista e S. Severino vescovo; in quelli a destra, S. Francesco d'Assisi e S. Ludovico vescovo; tutte figure intere. Su quest'ordine ve n'è un secondo, di mezze figure, così disposte: a sinistra, la Maddalena e S. Bonaventura; a destra, S. Bernardino da Siena e S. Caterina martire; in mezzo, in tre archetti formanti tabernacolo sulla rappresentazione principale: Gesù deposto nel sepolcro da due angeli; di qua l'Addolorata, di là S. Giovanni discepolo. Nel grado si vedono: S. Agata, S. Chiara, S. Stefano, S. Lucia, S. Cecilia e S. Bonaventura, a sinistra; S. Antonio di Padova, S. Elena, S. Barbara, S. Lorenzo, S. Orsola, S. Brigida, a destra; nel mezzo, l'Ultima Cena. Sulla cima del finimento emergono i semibustini dei profeti Daniele ed Elia, David e Samuele, e quello dell'Eterno in centro, a tutto rilievo. Il fondo del dipinto è messo a oro: croci, libri, ornamenti delle vesti, nimbi ed aureole sono rilevati in stucco.

[1] L'ancona di S. Maria delle Grazie fu prima da alcuni attribuita al sanseverinate Ludovico Urbani, pittore non ricordato più oltre del 1493, di cui esiste una bella icona nella cattedrale di Recanati; ma tale opinione non regge al confronto fra questi due dipinti, mentre l'attribuzione al Crivelli è avvalorata dal concorde parere di esperti critici e specialmente dal cav. Giulio Cantalamessa di Ascoli, conoscitore profondo delle opere crivelliane.

Interessante per la storia dell'arte è la tavola attribuita a Lorenzo di maestro Alessandro, detto il Severinate, che tenne scuola di pittura nella città nativa e molto operò quivi e fuori, dal 1478 al 1503.[1] Sur uno scanno con postergale siede la Vergine col Bambino ritto sulle ginocchia, il quale si trastulla con una melagrana che la madre tiene nella sinistra. Da un lato, in piedi, un santo vescovo legge in un libro ch'egli ha in mano; dall'altro lato, S. Giovanni Battista vestito di pelle e d'un manto roseo. Nell'aureola della Madonna si legge: *Ave Maris stella Dei*, e intorno si vedono alcuni angeli in atto divoto. La pittura è danneggiata da screpolature e più da barbari ritocchi. Notisi che in una tavola autenticata dalla firma del Severinate, e che ora è passata dalla chiesa di S. Lucia in Fabriano alla Galleria Nazionale di Londra, la figura del santo vescovo, la quale nell'aureola reca la scritta: SANCTVS AVGVSTINVS, ha molta somiglianza con quella che si vede nella nostra tavola, figura con mitra e piviale, con la barba candida e le mani guantate.

Il trittico, alto m. 0.93, largo 1.45, eseguito e firmato da Lorenzo Salimbene nel 1400, rappresenta, nella tavola centrale, la Vergine seduta con sulle ginocchia il Bambino in atto di porger l'anello nuziale a S. Caterina; nello sportello a destra è dipinto S. Simone, in quello a sinistra, S. Taddeo. Il fondo, in origine dorato, fu poi coperto d'una tinta scura, e tutto il lavoro fu danneggiato da sovrapposta vernice. Le aureole sono rilevate. In cima della tavola di mezzo si legge: HOC. OPVS. FECIT. FIERI. FR̄. ANTONV.S PETRONI. ET PR̄VS. NICOLAJ. A' piedi della tavola stessa, in apposita cartella: NEL. LI MEI. ANNI. XXVI. JO. LORENZO || FIC... Q̃VISTO LAVRERO. Sulle tavole laterali si scorgono ora appena gli avanzi della pittura, e a sinistra si legge: AÑO. DOMINI. MCCCC., e a destra, dove non resta più quasi nulla, è il seguito della leggenda: NEL. MESE. DE. GEÑARO.

La tavola già in S. Maria del Mercato, che rappresenta la Pietà, ossia la Vergine col Figliuolo morto in grembo e di cui ella sostiene il capo, al prof. Monotti di Perugia (che l'osservò nel 1824) parve trarre alla maniera del Sodoma; dai più viene però attribuita a Bartolomeo e Francesco Coda.[2]

Invero, nel 1562, fra' Bartolomeo di maestro Benedetto Coda da Rimini, dimorando insieme col nepote Francesco di maestro Sebastiano in

[1] Veggasi il Commentario su questo pittore pubblicato dal prof. Adamo Rossi: *Giornale di erudizione storico-artistica*, e le mie note al Commentario. *Nuova Rivista Misena* di Arcevia, anno 1894, n. 11.

[2] Questa tavola della Pietà, a mio parere, ha corrispondenza anche maggiore con l'altra del Severinate che ora trovasi nella Galleria Nazionale di Londra e che sembra realmente più maturata agli influssi crivelliani.

Sanseverino, vi ebbe con lui commissione di dipingere un' icona per l'altare della famiglia Saraceni in S. Maria del Mercato, come risulta da un rogito del notaio sanseverinate Giovanni Lorenzo Noè, in data 4 ottobre di detto anno; e si crede che la tavola della Pietà sia parte di quella icona. Il pittore Francesco Coda era ancora in Sanseverino nel 1576, come da altro documento.[1]

Figurano infine nella nuova pinacoteca tre altri dipinti. Il primo, su tavola alta cent. 95, larga 80, rappresenta l'Annunciazione; vi si legge in basso: M.° LAVRO. SANCTORO. CONSVLE. BARTOLEMEO. FRANCI. LVTIJ. ARCĀGLO AĪAS S^A^ || LVCIA. DE. FICANO LVCANTONIO MARINVTIJ. DE SERIPVLA PRIORIBVS || POSITA. Gli altri due sono in tela, l'uno alto m. 0.80, largo 2.10, l'altro 0.90 per 0.80, e rappresentano entrambi la Deposizione. Tutti e tre questi quadri provengono dalla scuola che tenne in Sanseverino il pittore Bernardino di Mariotto dello Stagno;[2] anzi il primo è sicura opera di lui eseguita per la cappella del palazzo consolare di Sanseverino, nel 1514.[3]

S'è già notato che fanno parte della raccolta alcuni quadri, disegni e bozzetti provenienti dalla Fondazione Bigioli. Tra essi abbiamo due ovaletti di lavagna, pitture non ispregevoli del secolo XVIII, di soggetti mitologici. Del Bigioli v'è poi una copia in piccolo del S. Sebastiano di Guido Reni, uno studio tratto dalla Caccia di Diana del Domenichino, ed oltre sessanta lavori originali fra quadri e bozzetti, di cui meritano essere mentovati: Incontro di Raffaello con la Fornarina; Ritratto di donna al naturale; Paolo e Francesca; Atala; Danza moresca.

Tra gli oggetti d'arte e d'antichità da me raccolti e collocati, ricorderò un frammento di pavimento in mosaico di pietruzze bianche per il fondo e nere per le lettere, rinvenuto alcuni anni or sono nell'area della distrutta città di Settempeda presso Sanseverino. Vi si legge: ... VS. T. F. P. ATTIVS. P. F. AEDIT. F. C.

[1] Nell'Archivio Comunale si ha memoria di un contratto stipolato nel 1560 con *M. Francesco di M. Sebastiano da Rimini abitante in Sanseverino* per alcune opere murarie nella Torre del Castello. Che si tratti dello stesso Franceso Coda pittore ed anche maestro muratore?

[2] Su questo pittore perugino e sulla sua dimora in Sanseverino dal 1502 al 1521, veggasi la memoria da me pubblicata nella *Nuova Rivista Misena*, di Arcevia, anno 1891, numero 11.

[3] Nel volume delle entrate e spese del Comune dal 1511 al 1515, a carte 214 verso, è notato il pagamento di questa tavola: « M.° Berardino Perusino pro pictura Tabule super hostio sacelli annunciationis. Florenum unum cum dimidio ».

Questo pavimento appartenne forse a un tempio pagano, come pensa anche il prof. Edoardo Brizio, direttore del Museo civico di Bologna.

Merita poi speciale menzione il Reliquiario di rame dorato di cui sopra si è fatto cenno. Esso è alto centim. 54; ha sulla cima, sotto baldacchino, una piccola statuina sedente in atto di benedire, tenente un libro sulla sinistra. Ai lati sono due nielli per parte, in forma di croce greca, ove si vedono raffigurati varî santi. Altri otto nielli circolari di minore grandezza adornano il collo del piede. La base ottagona è formata ad angoli acuti ed a sezioni di cerchio ove sono otto figure in bassorilievo. I nielli sono smaltati, tutto il rimanente del reliquiario è adorno di fregi e rabeschi. Nel collo della base è incisa la seguente iscrizione a carattere gotico antico:

= ✠ ANNO: DNI: MCCCXXVI: FECIT: FIERI: HOC: OPV || FRATER: FRANCISSCVS: DE: BONOREMPA || TRIO: ORDINIS: FRATRU: PREDICATOR. || ✠ HOC: OPVS: FECIT: GIRARDVS: JACOBI: CAVAZA: D: BONONIA: || I: CAM =

Da questa iscrizione si apprende che autore del reliquiario fu Girardo di Jacobo Cavaza bolognese, dimorante in Camerino.

VITTORIO EMANUELE ALEANDRI.

VII.

GALLERIA E MUSEO DI FORLÌ.

Con alcune tele ed incisioni rimaste presso al Comune dopo la soppressione dei conventi all'epoca francese ed affidate alla sorveglianza del bibliotecario can. Domenico Brunelli prefetto delle scuole pubbliche, s'iniziò la Galleria nel 1838; indi per le cure del gonfaloniere conte comm. Pietro Guarini, che donò alcuni quadri ed eccitò qualche volonteroso ad imitar l'esempio, poterono allestirsi nell'anno 1842:

Una sala, detta oggi dell'Ebe, di m. 21 × 9;

Altra grande sala intitolata da Palmezzani, di m. 29 × 10;

Un corridoio per le incisioni, di m. 42 × 3.40;

Una piccola camera, con disegni e bozzetti.

Ordinatore e custode del materiale fu il prof. Giuseppe Marri; venne a lui sostituito il prof. Luigi Errani, e, a questi, il conte cav. Filippo Guarini.

Ben presto, per nuovi dipinti pervenuti dalla recente abolizione dei monasteri, per altri donativi ed acquisti fatti dal Municipio, sempre caldo favoreggiatore della Pinacoteca, nel 1871 fu allungata di altri 21 metri la sala Palmezzani. Ma la distribuzione dei dipinti, come appare dalla *Guida* edita dal Guarini nel 1874,[1] fin dal primo momento era riuscita poco razionale. Si vedevano confusi i prodotti di tutti i tempi; messe accanto ad opere di merito alcune scadenti, sol perchè di pennello paesano; seguìta una certa simetria più per misura dei quadri, che per valore; non poche le attribuzioni errate; mancava, insomma, il criterio d'arte.

Giunto ultimo alla direzione delle varie raccolte, quando appunto alcuni affreschi trasportati su rete metallica accrescevano la suppellettile e facevano di nuovo scarseggiare lo spazio, invocai dal Ministero della pubblica istruzione l'invio di persona tecnica che avesse dato consigli

[1] F. Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca di Forlì.*

sul migliore assetto della Galleria e corrette le assegnazioni sbagliate: e il Governo, nel 1893, mandò il comm. Adolfo Venturi, che suggerì il da farsi.

Parve subito impossibile cambiar tutto di sana pianta, e provvedere a una distribuzione per iscuole isolate, non prestandosi a ciò la struttura degli ambienti: si dovè quindi rinunciare ad una rigorosa classificazione sistematica, che, d'altra parte, per insufficienza di materiale avrebbe avute infinite lacune, e contentarsi d'un concetto un poco più ragionevole e utile del passato.

Naturalmente l'impegno maggiore si spiegò per la sala grande. Si cominciò col dare il bando ad alcune tele di scarsissimo merito; altre di pregio mediocre furono trasportate in alcuni camerini, o nella sala dell'Ebe; si raggrupparono, più che si potè, i lavori di una stessa scuola; vennero accostati o affrontati i dipinti aventi affinità di stile e ricambio d'influenze, e si misero insieme le tavole dei secoli XV e XVI. Ma quello che principalmente il Venturi raccomandava, e che si effettuò, fu di riunire tutti i dipinti del Palmezzani, dapprima disseminati e confusi con gli altri quadri della Galleria. E il posto si trovò nel fondo della sala maggiore, divenuto così una specie di tribuna. Ivi i prodotti dell'illustre pittore, disposti armonicamente, lasciano oggi campo a studî comparativi sulle sue maniere, senza obbligare i visitatori a rifarsi più volte sui proprî passi.

Forlì non ebbe una scuola nel senso che s'intende oggi; ma sarebbe ingiusto negarle una splendida fioritura pittorica, che, a cominciare da Guglielmo degli Organi venendo fino all'Agresti, non può non avere influito sulla cultura artistica romagnola.[1]

A Guglielmo si attribuisce l'affresco n. 166, di m. 2.97 × 2.38. È parte di maggior dipinto rappresentante l'Adorazione dei re Magi, che esisteva nella demolita chiesa di Schiavonia, ricca di altre preziose pitture barbaramente distrutte nel 1840, e fu trasportato su rete metallica dal riparatore Filippo Fiscali a comuni spese del Governo e del Municipio. Vi sono ritratti a grandezza naturale, vari personaggi fra cui San Pietro, San Girolamo, San Paolo, Sant'Agostino e un paggio che tiene tre cavalli per le redini: in fondo, rocce e mura di città. Le figure sono nettamente contornate, ma ombreggiate con qualche durezza; le carnagioni, d'un chiaro roseo; le barbe, a fiocchetti; deboli e sbiaditi i colori delle vesti, piegate però con garbo e studio di vero: tutto l'insieme si presenta nobile e grandioso.

[1] Ai nomi dei pittori forlivesi più conosciuti si aggiungono oggi diversi altri, che il dott. Carlo Grigioni ebbe la ventura di scoprire nell'Archivio notarile di Forlì, ma dei quali non giunsero a noi i lavori. (V. *Bull. della Società fra gli amici dell'arte.* Forlì, anno I, n. 4 e 9.

Dissi che questo dipinto è *attribuito,* perchè non tutti i critici si accordano sul nome dell'autore; per esempio, il Cavalcaselle, dopo aver lodato l'affresco per correttezza e larghezza di disegno, inclina ad assegnarlo a Baldassare Carrari il vecchio, che operò nel secolo XIV. [1] Del resto, se invece che a Guglielmo fosse dovuto al giottesco Carrari, Forlì non sarebbe meno orgogliosa del prezioso avanzo, che testimonia come la pittura fin dal suo risorgere facesse tra noi mirabili prove.

Della stessa mano vuolsi pure una testa di Santo con nimbo rilevato e dorato, infissa nel muro del primo riposo dello scalone che adduce alla Galleria. Anch'essa fu strappata alle ruine della chiesa di Schiavonia, [2] siccome accade di altri due affreschi ritenuti di pennello forlivese che vedonsi in detto ripiano, rappresentanti San Rocco e San Sebastiano, evidentemente lavori del secolo XV.

Di pochi altri pittori del primo ciclo, di merito incerto, non mi occupo, ed entro nel periodo glorioso di Marco Melozzo. [3]

Nella ricorrenza del quarto centenario della morte dell'artista, che cadeva nel 1894, la città di Forlì concorse murando un marmoreo ricordo, e commettendo al prof. Venturi di pronunciare un pubblico discorso. [4]

Del Melozzo la Galleria possiede, di veramente accertato, soltanto l'affresco rappresentante il noto *Pestapepe,* non è guari, a spese del Ministero e del Municipio, trasportato su rete metallica dal Fiscali. È segnato col n. 118, e misura m. 1.30 × 1.10. In origine fu insegna di bottega di spezie, posta in via Aurelio Saffi, già Ravaldino, e vi stette fino al 1840. Entro un vano di finestra vedesi un uomo a grandezza naturale, scoperto fino a metà delle gambe, intento, con lungo palo di ferro, a pestar droghe in un gran mortaio. Ha nudo il capo brizzolato e veste un semplice giubbetto color giallastro, che al collo e ai polsi lascia veder la camicia; una rozza cordicella gli fa da cintura.

Le ingiurie dell'età, il mal governo (sottratto alle intemperie il quadro rimase per diversi anni in mal sicuro luogo) e i non felici ritocchi, lo ridussero in pessime condizioni: nullameno è ancora possibile gustare il

[1] CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 60.

[2] E. CALZINI, *Marco Palmezzani e le sue opere:* estratto dall'*Archivio dell'Arte,* anno VII, fasc. III e IV.

[3] SCHMARSOW, *M. Melozzo da Forlì.* Berlino, 1886. — E. CALZINI, *Memorie di Marco Melozzo.* Forlì, 1892. — La Direzione del *Bull. della Società fra gli amici dell'arte,* anno I, n. 4. — E. CALZINI, nel *med.,* n. 11.

Non è senza interesse aggiungere che le pazienti indagini negli archivi locali del lodato dott. Grigioni, hanno portato alla scoperta dell'albero genealogico del Melozzo dapprima sconosciuto. (V. *Bull.* citato, n. 11).

[4] A. VENTURI, nel *Bull.* cit., n. 7 e 8.

pregevole insieme e l'alito di vita che il maestro seppe infondere in quella figura, nella quale abbiamo forse l'unico soggetto *di genere* che si conosca di lui.

Pensano alcuni sia pure da assegnarglisi la tavola n. 120, il più bell'ornamento della Galleria; avrò occasione di parlarne.

In mancanza di più ricco corredo di lavori di Melozzo, procurammo di riunire nella sala grande alcune fotografie di suoi dipinti: il Ministero ci fu largo di quelle bellissime degli affreschi di Roma, e dalle Gallerie di Berlino e di Londra ottenemmo in grazioso dono le riproduzioni dei famosi affreschi che erano in Urbino. Questa piccola collezione, mentre ci fa rimpiangere quanto esulò o per ignoranza andò perduto, ci scalda vieppiù nel culto e nella gloria del grande concittadino.

Dopo Melozzo si deve subito parlare del suo *più caro allievo*, come ei soleva chiamarlo: Marco Palmezzani. Si sa ch'ei fu pittore operosissimo, e che visse fino agli 84 anni, [1] ed ebbe tre maniere: la prima, della giovinezza, sotto il probabile influsso della scuola ferrarese che veniva dilatandosi nell'Emilia; la seconda, quando conobbe Melozzo e gli fu discepolo e collaboratore; l'ultima, allorchè, morto questi, proseguì a mettere in pratica gl'insegnamenti ricevuti, scostandosene qualche volta [2]

Dei quattordici dipinti del Palmezzani posseduti dalla Galleria i più ragguardevoli sono:

Della prima maniera, la tavola n. 123, di m. 0.68 × 0.55, che rappresenta, in mezze figure, una Sacra Famiglia. Il colorito è già abbastanza buono, ma il disegno è imperfetto. Vi si scorge l'alba di uno splendido avvenire.

Pervenne alla raccolta cittadina per dono del conte comm. Pietro Guarini.

Eguale giudizio è da farsi della tavola n. 115, di m. 0.56 × 0.44, che però da qualcuno è stimata lavoro di Cima da Conegliano. [3]

Fu donata dal prof. comm. Versari.

Della seconda maniera (e questa segna l'apogeo) è la grande tavola

[1] Per la serie delle pitture di Palmezzani, che ornano molte Gallerie e Chiese, vedasi la nota cronologica aggiunta dal ch. Milanesi alla *Vita del Genga* di Vasari; nota accresciuta dal prof. Calzini nel citato *Bull. della Società fra gli amici dell'arte*, n. 4.

[2] G. Casali, *Intorno a Marco Palmezzani da Forlì ed alcuni suoi dipinti.* Forlì, 1844. — Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, ed incidentalmente Schmarsow, discorrendo di M. Melozzo. — Milanesi, nel *Commentario* al Vasari nella *Vita di Genga.* — Il più diffuso lavoro, per bel corredo di notizie, di erudizione e di fototipie, è del prof. E. Calzini, *Marco Palmezzani e le sue opere*, in *Archivio storico dell'Arte*, 1894.

[3] Calzini e Mazzatinti, *Guida di Forlì*, 1893, pag. 82.

dell'Annunciazione, n. 120, di m. 3.15 × 2.15, ricordata più sopra, la quale tiene oggi il posto d'onore. Era nella chiesa del Carmine; entrò nella Galleria per la recente soppressione dei conventi, e fu riparata dal professor Luigi Pompignoli. Vi si vede seduta a destra la Vergine, che ascolta l'arcangelo Gabriele inginocchiato avanti a lei con un giglio in mano: in alto, sono nove teste di serafini. La scena svolgesi sotto arcate d'ordine composito, con colonne imitanti marmi colorati e con medaglioni di finto bronzo ne' pennacchi delle volte. Innanzi alla Vergine è un leggìo col libro delle preghiere aperto; nel paesaggio, oltre la colomba fra le nubi, si scorgono una chiesa, una cappelletta con due soldati, un fiume, un ponte e figurine sparse. Il cartellino è senza firma dell'autore.

La grande bellezza di quest'opera e qualche considerazione stilistica e cronologica indussero alcuni critici a dire il lavoro di Melozzo invece che del Palmezzani. [1]

Nell'ordinare i dipinti non fummo noi pure scevri di qualche dubbio, essendo noto che tra il 1489-94 il maestro e lo scolaro eseguirono diversi lavori insieme; perciò nel cartello indicatore ci limitammo ad *attribuirlo* al Palmezzani, giacchè la sua mano non si può escludere. Oggi però un accordo si fa strada fra i due pareri, e vi si accosta pure taluno degli oppositori; si giudica cioè che il quadro sia stato dipinto sul cartone di Melozzo, il quale probabilmente vi colorì le graziose teste dei serafini e qualche altro particolare, ma che il maggior lavoro sia dovuto al Palmezzani. Il cartellino lasciato in bianco avvalora forse la supposta collaborazione, lasciando intravedere nel suo mutismo una nobile gara di delicatezza e reverenza fra maestro ed allievo. E dire che questa insigne opera, fino a pochi anni sono, veniva assegnata ad un *ignoto* Marco Valerio Morellino con l'aiuto di Leone Cobelli, del quale non si conoscono lavori accertati! [2]

Altro quadro del Palmezzani eseguito in tutta la freschezza delle sue forze è il Sant'Antonio abate, segnato col n. 119, che misura m. 1.68 × 1.52. Stava nella citata chiesa del Carmine e fu tolto di là dopo la chiusura del convento. Il Santo, coperto di manto nero, siede sopra un piedestallo in atto di benedire con la mano destra ed appoggia la sinistra su di un libro aperto. La scena è figurata sotto un atrio d'ordine toscano ornato di marmi e candelieri con dorature.

Alla destra del protagonista sta in piedi San Giovanni, che accenna alla leggenda attortigliata alla croce; a' suoi piedi è il maiale con collare

[1] Schmarsow, loc. cit. — Calzini, *Un quadro del Melozzo a Forlì*, 1893. — B. Pergoli, in *Bull. della Società fra gli amici dell'arte*, n. 11.

[2] F. Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca comunale di Forlì*, 1874.

rosso e campanello; alla sinistra si vede San Sebastiano con le braccia legate ed una freccia confitta nel petto. Sulla fronte del piedestallo è lo stemma della famiglia Ostoli col consueto cartellino per il nome del pittore; ma qui abbiamo una novità: il Palmezzani si è firmato in questo modo: *Marcus de Melottius pictor foroliviensis facebat;* perciò il dipinto è stato ascritto a Melozzo. Oggi però la critica moderna ha dissipato l'equivoco, già rilevato dal Milanesi nel *Commentario alla Vita del Genga.* Se anche s'ignorasse che il quadro fu dipinto nel 1496 o 1497, vale a dire quando Melozzo era morto, [1] la lezione del cartello, esaminata senza preconcetti, doveva riuscir chiara: il Palmezzani si onorava di chiamarsi allievo di quel Grande, voleva si sapesse che derivava da lui, come avevano usato di fare, per esempio, Carlo *del* Mantegna, Piero *di* Cosimo Roselli e tanti altri rispetto ai loro maestri.

E ben a ragione il Palmezzani in questo quadro l'ha ricordato spiccatamente, avendolo seguìto molto dapresso nella figura di Sant'Antonio e riprodotto in quella di San Sebastiano l'altra del trittico di San Biagio, da lui lavorato sotto l'influsso di Melozzo.

La tavola fu malamente restaurata nel 1830 da un pittore paesano, che, a memoria delle durate fatiche, osò apporvi in un angolo il suo nome! Sconcezza fatta scomparire nella riparazione del prof. Pompignoli, nel 1870. [2]

La Comunione degli Apostoli, al n. 122, di m. 2.20 × 2.15, è altra tavola del Palmezzani, di grande bellezza e ricchezza.

Fino dal 1851 i canonici della cattedrale, per la quale era stata eseguita nel 1506, la depositarono nella Galleria; poi nel 1870 la cederono al Municipio per L. 16,000, quando aveva già subìto barbari restauri da Paolo Agelli.

In questo quadro il pittore, pur serbandosi fedele al maestro nei precetti della prospettiva di cui fa lodevole sfoggio, ci si mostra con tendenza ad una nuova maniera, con varietà di tipi nelle figure, insolita in lui, e con un panneggiare diverso dal consueto.

La scena è finta sotto un portico con pilastri fregiati di grotteschi su fondo d'oro. Alla destra del riguardante vedesi Gesù in piedi in atto di comunicare gli Apostoli, e dietro, pure in piedi, San Giovanni che gli regge il calice. Quelli, divisi in gruppi ed inginocchiati, stanno a lui dinanzi a mani giunte, meno Simone che è curvo; in fondo, paese roccioso con piccole figurine. Il cartellino reca semplicemente: *Marcus Palmezzanus fatiebat.*

[1] E. Calzini, *Marco Palmezzani e le sue opere*, in *Archivio storico dell'Artè*, anno VII, fasc. III-IV, pag. 41.

[2] E. Calzini, loc. cit., pag. 41.

Il Vasari attribuì dapprima questo dipinto al Rondinello; più tardi si corresse, e nella *Vita del Genga* lo ridiede a Palmezzani.

Dove questi si scosta più decisamente dalla sua seconda maniera e rivela l'influenza di altri maestri, è nella tavola n. 116, di m. 0.85 × 0.65: Cristo coronato di spine e con una fune al collo tirata da un manigoldo, porta la croce al Calvario; dietro a lui sta un vecchio con lunga barba bianca, che pare lo preghi di cedergli il peso; vicino a questi, altro vecchio con barba rasa, che guarda il Redentore: sono mezze figure grandi quasi al vero. Il disegno delle teste è dei più castigati; Cristo col vecchio barbuto hanno espressioni squisite; il colorito è più forte dell'usato dal nostro pittore, e richiama la scuola veneta; le carnagioni sono trasparenti e vere, come non accade sempre di riscontrare ne' suoi lavori di età precedente. Il quadro è datato del MCCCCCXXXV.

Questo soggetto, secondo le notizie del Calzini, fu dal Palmezzani ripetuto quattordici volte! tanto avrà appagato per il merito pittorico e per il tema. L'esemplare che possediamo proviene dai discendenti del valoroso artista.

Delle altre tavole, d'un affresco trasportato in tela, basti il riassunto che segue. [1]

[1] N. 109. Vergine in trono col Bambino, e ai lati San Giacomo e Sant'Antonio: tavola (m. 1.36 × 1.13) eseguita per la famiglia Denti. Era nella chiesa della Trinità. Abbisogna di ripari.

N. 110. Ritratto virile (m. 0.53 × 0.40) creduto Cesare Borgia. Fin qui era attribuito al Giorgione; ora, per giudizio del Venturi, è assegnato al Palmezzani; i compilatori della *Guida di Forlì* inclinano a ritenerlo del Rondinello. Fu donato alla Galleria dal conte comm. Pietro Guarini.

N. 111-112. La fuga in Egitto e la Presentazione di Gesù al tempio (m. 0.58 × 0.30). Tavole restaurate.

N. 113. Annunciazione, col cartellino *Marcus Palmizanus pictor forlivensis facebat.* È tavola evidentemente modellata su quella già descritta, che dicemmo eseguita su cartone di Melozzo: la differenza però dal prototipo è notevole, mancando le teste dell'espressione che hanno in quello; nullameno il dipinto è notevole per disegno, colorito e splendido paesaggio. Deriva dalla chiesa dei Servi (m. 1.65 × 1.18).

N. 117. Cristo in croce con la Maddalena, San Giovanni, Santa Rosa, la Vergine e San Francesco, affresco eseguito nel 1495 e portato su tela da Giovanni Rizzoli. Le figure hanno molto del Perugino. Il dipinto, quando fu levato dall'ex-convento delle monache della Torre per il quale era stato fatto, era già deperito nella parte inferiore; cattivi ristauri l'hanno pregiudicato maggiormente. Per fortuna le teste, meno quella della Maddalena, sono abbastanza risparmiate (m. 5.02 × 2.83).

N. 121. Padre Eterno, lunetta quasi completamente ritoccata. Secondo il prof. Calzini faceva parte di un quadro già nella chiesa rurale di San Varano. (V. sue *Memorie su M. Melozzo,* pag. 28).

N. 124. La Vergine in trono col Bambino, e ai lati San Severo da Ravenna, vescovo, e San Valeriano: sui gradini, a' piedi del trono, tre angioletti che suonano. Il

Proseguendo, toccherò delle opere di tre contemporanei del Palmezzani: Bartolomeo da Forlì, Gio. Battista Rosetti e Baldassarre Carrari iuniore.

È con fondamento ascritta a Bartolomeo la tavola n. 106 (m. 1.09 × 0.65): San Girolamo in penitenza. Il Santo ha la veste rosso-scura senza maniche, con sparato dalla cintola in giù; nude le braccia, il petto e le gambe; esageratamente emaciato. In fondo, paese con attendamento di soldati ed altre figurine. Per colorito, disegno e trattamento di paesaggio, si accosta alla prima maniera del Palmezzani. Dono del comm. Versari.

Poche opere si conoscono di Gio. Battista Rosetti. La piccola tavoletta che possediamo, n. 108 (m. 0.48 × 0.34), rappresenta la Vergine col Bambino, che ha il collo e i polsi ornati di fili di corallo, motivo che incontriamo nel n. 123 del Palmezzani. Le figure di colore sbiadito, contornate con qualche durezza, sono di disegno non sempre corretto, specie nel corpo del Putto: nell'insieme però non mancano di grazia e palesano l'imitatore del Palmezzani.

Il quadro fu acquistato nel 1844 dal Municipio, che, sfortunatamente, ne affidò il restauro a Giuseppe Grenzi.

Baldassarre Carrari ci si offre con la bellissima tavola semiovale, n. 105, di m. 345 × 1.98, bisognosa di ripulitura. Viene raffigurata nella parte superiore l'Incoronazione della Vergine con vago contorno di angeli musicanti e testine alate; nell'inferiore sono i santi, Mercuriale che tiene in mano la città di Forlì, Benedetto, Gio. Gualberto e Bernardo degli Uberti in veste cardinalizia. La nobiltà dei tipi, il largo trattamento del panneggio, la vivacità del colorito e la bianca copertura del capo della Vergine, accennano ad influsso di scuola veneziana, che potrebbe derivare dal Rondinello. Presenta due cartellini: nel più antico è scritto: BALDASSAR CVROLIS FORO | LIVIENSIS FECIT R.di HVIVS | E.dis ABATE D. FHILIPVO. MDXII.; nell'altro: MDLXXVI RENOVATA.

Sull'importanza e sopra alcune particolarità di questa tavola, fa varie assennate osservazioni il prof. Calzini. [1]

cartellino è abraso. Fino a pochi anni fa era detto semplicemente della scuola di Melozzo: oggi invece è ridato a Palmezzani. Questa tavola, bella per disegno e grandiosità delle figure, pervenne dalla cattedrale alla Galleria nel 1851. Ha molto sofferto nel colore, e fu ritoccata così sgarbatamente da far sentire vivissimo il desiderio di vederla liberata da quelle brutture (m. 2.30 × 1.80).

N. 125. Sant'Elena con la croce. Il cartellino reca l'anno 1516. È lavoro della terza maniera, guasto dai restauri (m. 1.97 × 0.66). Pervenne alla raccolta per acquisto fatto molti anni or sono.

[1] E. CALZINI, *Marco Palmezzani e le sue opere*, pag. 18. Vedasi pure F. GUARINI, *Notizie storiche e descrittive*, ecc., pag. 57.

Altro pittore forlivese di merito è Francesco Menzocchi, detto il Vecchio di San Bernardo.

Studiò dapprima il Palmezzani, poi divenne seguace del Genga e ne prese lo stile, perfezionandolo, secondo alcuni, su quello del Pordenone.

Oltre al Vasari, fanno bella menzione di Francesco parecchi scrittori d'arte;[1] ma chi lo pose in maggior luce, con dovizia di notizie, fu il ricordato Calzini in un recente opuscolo.[2]

Nella tavola n. 138 (m. 2.80 × 1.80), il Menzocchi ci si presenta in tutto il suo valore. La scena presenta San Paolo che detta i precetti a due vescovi; ha luogo fra due colonne con isfondo di paesaggio, ruine di fabbriche e tempio rotondo. In alto vedesi il Padre Eterno circondato da angeli e cherubini in graziose movenze, due angioletti musicanti stanno ritti sul piedestallo della colonna sinistra; in basso sono i vescovi seduti che scrivono, ciascuno in un libro sostenuto da un putto ignudo; di fronte a essi s'erge la bella figura di San Paolo avvolto in manto rosso, che con la destra accenna alla visione superiore e con la sinistra li invita a vergare le sue parole. Le teste, per disegno, espressione e finitezza, sono bellissime; i putti hanno vita e grazia singolari.

Anche questa tavola ha subìto restauri, dai quali è specialmente alterata la freschezza dei due angioli musicanti. Fu eseguita per la cappella Chellini nella cattedrale, ove rimase fino al 1851.

Poco distante da quella descritta si fa notare un'altra tavola non meno interessante per forza nelle mosse delle figure e per vago colorito: è il n. 141 (m. 1.50 × 1.08) proveniente della chiesa di San Pellegrino: la Vergine col Bambino, San Giuseppe e Santo Stefano; in alto, un angioletto che solleva una tenda; a' piedi, il ritratto del committente. Le teste sono molto espressive, largo il panneggio, le carni di grande verità: soprattutto sorprende per movimento pieno di garbo il Bambino, che staccasi dalle braccia materne per passare in quelle di San Giuseppe. L'opera fu ascritta dapprima al Cotignola, poi al Bagnacavallo; presentemente è attribuita a scuola di Raffaello: dei vari giudizi è forse non ultima cagione lo stato del dipinto imbrattato di densa vernice annerita, che falsa l'intonazione e toglie di gustare molte finezze; ma oggimai pare debba assegnarsi a Francesco Menzocchi, com'era anche indicato in vecchie memorie della Pinacoteca.[3]

[1] CASALI, *Guida della città di Forlì*, 1838. — SCANNELLI, *Microcosmo della pittura*. Cesena, 1656, pag. 104. — LANZI, *St. pitt. d'Italia*, vol. IX, pag. 148.

[2] E. CALZINI, *Francesco Menzocchi pittore forlivese*. Forlì, 1894. — Il medesimo in *Bull. della Società*, ecc., n. 5.

[3] E. CALZINI, *Francesco Menzocchi*, ecc., pag. 16.

Secondo il Venturi è indubbiamente pure suo il bel ritratto del Palmezzani, n. 114, che la tradizione ha sostenuto fino ad ora autoritratto eseguito in età di 82 anni; ma i vecchi ricordi (per quanto m'incresca dirlo) sono sfatati dalla critica moderna, alla quale hanno piegato pure egregi contraddittori, giudicando che se deve rinunciarsi alla invalsa credenza, non lo si può fare appunto se non a favore del Menzocchi.[1] L'effigie è di mirabile verità, e traduce la mite natura del Palmezzani. Questi vi apparisce magro, col viso ovale imberbe, col naso lungo e la bocca atteggiata a lieve sorriso. La tavola (m. 0.55 × 0.45) era sul sepolcro di lui in San Domenico e vi rimase fino al 1781: il Municipio l'acquistò dalla famiglia nel 1854 e la passò alla Galleria.

Per chiudere il ciclo dei Forlivesi citerò Livio Agresti, allievo del Menzocchi, poi di Perin del Vaga. Qui si mostra con diversi dipinti: disgraziatamente il migliore, cioè la Deposizione dalla croce, n. 56 (metri 1.95 × 1.40), che fu già nella chiesa del Carmine e si attribuiva al Vasari, indi all'Aspertini,[2] è stato rovinato dai ritocchi; nell'insieme palesa pur sempre una grande vigoria di composizione e di forme, da giustificare l'appellativo di *fiero disegnatore* datogli dallo scrittore delle *Vite degli artisti.*

Ci resta campo di ammirarlo un po' meglio in altra tela, n. 132 (m. 2.50 × 1.20). In mezzo è Cristo in croce; due angioli volanti raccolgono in calici il sangue delle mani; ai piedi della croce sta un teschio su cui altro calice, ove cola il sangue dei piedi; a destra, un tempio rotondo in ruina; più lungi, veduta di Gerusalemme. È autenticato dalla firma. L'anatomia del Cristo è ben trattata; pieni di garbo e di vita sono i due angioli. Lo restaurò il conte Orsi, non benissimo.

La tavola semicircolare (m. 1.95 × 1.40) portante il n. 133, quando giunse alla raccolta, due anni or sono, per le premure del Venturi,[3] era in pessima condizione per distacco e gonfiore delle assi, per sollevamento del colore in molti punti, per brutture di polvere e di cera; oggi invece, mercè egregie riparazioni del pittore Venceslao Bigoni, il dipinto è uno dei

[1] E. Calzini, loc. cit., pag. 12.

[2] F. Guarini, *Notizie*, ecc., pag. 83.

Nota. Non è guari sono stati scoperti a Forlì in casa Torelli, ora Reggiani, in borgo Garibaldi, degli affreschi dell'Agresti rappresentanti episodi della vita di G. Cesare, che, in parte liberati dal bianco, rivelano molte bellezze. Si fa voto che sieno proseguiti i lavori di ripulitura.

[3] Nel 1859 fu tolta dalla chiesa di San Mercuriale dai conti Gnocchi, che si dicevano, senza ragione, patroni della terza cappella a sinistra, ove il dipinto si trovava; rimase arbitrariamente e mal custodita nella casa dei ricordati signori, finchè nel 1894 non fu dal Governo ricuperata e data alla Galleria di Forlì.

più bei gioielli della collezione. Seduta in alto, sopra palco, corre lungo tutta la fronte del quadro lasciando scoperto un poco di paese, è la Vergine con veste di un rosso sbiadito e manto turchino, che le gira graziosamente sul capo ornato di leggiero velo bianco scendente sulla fronte; un angelo ignudo, a destra, solleva una tenda verde dietro di lei; altro pure ignudo, a sinistra, dà fiato alla piva. Il Bambino, anch'esso nudo, è ritto a' piedi della madre, che delicatamente lo regge. Nel piano sottoposto sono un vescovo in ginocchio, a sinistra, con ricco piviale e mitra (forse San Mercuriale) e, a destra, San Giovanni in piedi, coperto di manto rosso vivo, che presenta il committente, il quale, vestito di zimarra nera e con nero berretto fra le mani, sta in ginocchioni dallo stesso lato.

Per adattare questa tavola alla ricordata cappella dedicata a Sant'Antonio abate, erano stati dipinti presso al vescovo il tradizionale maialetto e un campanello; di più, per eccessivo pudore, le parti virili del Bambino e dei due angioletti erano stati coperti con un velo giallo; fortunatamente le barbare aggiunte, perchè eseguite a tempera, sparirono nella ripulitura.

Il quadro è di magistrale bellezza e per disegno castigato, colore armonioso ed espressione delle teste mostra un sentimento tutto raffaellesco. Fu ascritto un tempo a Girolamo Cotignola, e lo Scannelli l'encomia con distinzione;[1] ma il Venturi ha consentito con me nel reputarlo invece una delle più fresche opere di Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo; talchè per attinenza di scuola fu posto appresso al Francia, che fo seguire. Questi nella tav. n. 98 (m. 2.20 × 1.55) ci presenta una delle sue Adorazioni del Bambino. Il piccolo Gesù è disteso su un drappo rosso, col capo appoggiato a bianco cuscino; a sinistra sono la Vergine e San Giuseppe; a destra, due figure femminili che l'adorano; dietro, un pastore ed un frate in piedi; fondo di paesaggio. Patì ristauri, ma vi si vedono sempre la mitezza e la delicatezza di forma, proprie di quell'artista. Pervenne a Forlì con altri quadri, per cessione fatta alla Pinacoteca di Bologna del San Pietro Martire del Domenichino.[2]

Di fronte ai lavori del Ramenghi e del Francia fu collocata la tavola semiovale n. 135, dovuta a Francesco da Cotignola, eseguita, come dice il cartellino col nome, nel 1513.

È in ricca cornice del tempo, con base portante da un lato lo stemma Orselli-Angelieri, dall'altra una mezza figura di Santa Chiara (3.15 × 1.90).

Superiormente vedesi il Padre Eterno seduto in mezzo ad angeli, due dei quali, ritti su teste di serafini, suonano il flauto e il mandolino; nel piano, San Gerolamo inginocchiato che si batte il petto con un sasso;

[1] SCANNELLI, *Microcosmo*, pag. 104.

[2] CASALI, *Guida di Forlì*, pag. 74. — F. GUARINI, *Not. stor.*, pag. 53.

dietro a lui, in piedi, San Bonaventura, con libro aperto fra le mani, e Santa Maria Maddalena; a manca, la Vergine in ginocchio, con libro aperto nella mano destra e con la sinistra levata verso al cielo; dietro a lei, un Santo frate prostrato e San Giovanni ritto, con penna e libro; in fondo, paese. Per colorito, ricchezza di panneggiamenti e soavità di espressioni è uno dei più bei lavori di Francesco. Fu già nella cappella Ercolani in San Biagio, e passò alla Galleria nel 1850. Di questo quadro parla pure il Milanesi nei commentari alle vite di Jacomo Palma e Lorenzo Lotto.[1] Forse per umidità sofferta nella cappella, il colore di tratto in tratto veniva sollevandosi. Da prima lo riparò Luigi Pompignoli, poi Filippo Fiscali; ma rinnovandosi sempre lo stesso inconveniente, il Ministero mandò il ricordato prof. Bigoni che ottenne di fermarlo stabilmente.

Da molto tempo la pregevole tavola n. 130 era ritenuta del Palmezzani, ma il Venturi vi trovò invece tutti i caratteri stilistici e tecnici di Lorenzo di Credi, ed accettando senza esitanza l'indicazione di un antico catalogo della Pinacoteca, lo restituì a lui. Vi si vede effigiata in mezza figura una donna di nobile portamento, intenta a cogliere un fiore da un vaso posato sopra un tavolo; ha fronte alta, capelli biondi ricciuti, occhi giallastri, carnagione chiara lievemente rosea; la testa e l'ampio collo ricevono risalto da una tenda rossa pendente da due colonne, alla sinistra della quale si scorge una ròcca. Vogliono alcuni che sia ritratta Caterina Sforza; ma i più ne dubitano, perchè la ròcca non è quella di Forlì, e perchè la semplicità del vestire e dell'atto, in un dipinto da cavalletto, contrastano col noto orgoglio della famosa eroina. Pervenne alla Galleria per dono del conte Carlo Cignani (m. 0.78 × 0.60).

Di Nicolò Rondinello è la tavola n. 131 (m. 0.90 × 0.72) firmata. La Vergine a mezza figura in veste turchina fregiata di ricami, com'egli usava, e col capo coperto di panno biancastro, girato con molta grazia, porge il latte al bambino; sul davanti, parapetto con sopra alcuni frutti e fronde; dietro, una tenda scura e paese. Fu soggetta a qualche riparazione, ma serba ancora grande vaghezza.

Marcello Venusti ha una tavola n. 10 (m. 0.72 × 0.45) nella sala dell'Ebe, condotta su disegni di Michelangelo. Rappresenta Cristo che risorge dal sepolcro, con nella sinistra il bianco stendardo segnato di croce rossa, e benedicente con la destra; i soldati che l'attorniano, cadono tramortiti. Evidentemente il dipinto ha le gradazioni di turchino, rosso e giallo, usate da questo autore, e la composizione si mostra michelangio-

[1] Milanesi, loc. cit., vol. V, pag. 256.

lesca. Fu nel Collegio dei Novanta Pacifici di Forlì, del quale traduce l'insegna; patì il restauro del Grenzi. [1]

Passo alle tele.

Fra i Caracceschi, che nella Galleria sono abbastanza numerosi, occupa un bel posto il Guercino con un'Annunciazione, n. 86 (m. 3.15 × 2.10), ed un San Giovanni nel deserto, n. 87 (m. 3.05 × 2.15).

L'Annunciazione, da assegnarsi alla seconda maniera di lui, è una delle più ammirate della raccolta, e viene elogiata pure dallo Scannelli e dal Lanzi. [2] Appartenne alla famiglia Corbizzi, che l'aveva in una sua cappella in San Filippo e la vendè al Municipio per L. 10,000. [3] In alto è il Padre Eterno fra le nuvole in mezzo ad angioletti, che invia l'arcangelo Gabriele alla Vergine, la quale, inginocchiata nella sua camera, sta leggendo un libro. La testa del Dio Padre risente alquanto di quella modellatura scultoria che talvolta piace al Guercino, ed ha tipo piuttosto volgare; la Vergine, invece, vestita di abito rosso sbiadito e con manto colore oltremare mirabilmente drappeggiato, ha il volto di un candore incantevole.

La seconda tela raffigura San Giovanni appoggiato ad un masso, sul quale è disteso il cartello coll'ECCE AGNVS DEI. È cinto della consueta pelle, in gran parte coperta da drappo rosso a pieghe grandiose e ben disposte; a sinistra vedesi un agnello che pascola. Era nella chiesa dei cappuccini, e da parecchi anni si trova in Galleria. Restaurata due volte, in causa di arricciamento del colore, ha perduto alquanto delle sue finezze; ma per disegno e gaiezza di tinte, conserva non comuni pregi, ed attesta influsso caravaggesco. [4]

Il miglior lavoro che la Galleria possiede di Carlo Cignani, il quale visse a lungo ed ebbe casa fra noi, è la tela n. 143 (m. 3.60 × 2.20). La Madonna seduta fra le nubi e posante il piede destro sulla spalla di un angelo, incorona Santa Rosa, che inginocchiata tiene fra le braccia il Bambino Gesù. Il dipinto ha un po' del macchinoso; nei nudi c'è troppa rotondità ed abbondanza di carne; non di meno vi si scorge grande facilità di mano, armonia di tinte, ampiezza di concetto. Fu già nella chiesa delle monache di San Domenico, e ci pervenne nel 1847.

Fra i pochi ritratti della Galleria (uno dei quali attribuito dubbiamente a Tiziano, altro a Giacomo Robusti, altro a Carlo Moor), eccelle il n. 152 (m. 0.73 × 0.60), dovuto al pennello di Giusto Substerman. La

[1] Scannelli, *Microcosmo,* loc. cit., pag. 72.
[2] Scannelli, loc. cit., pag. 363. — Lanzi, *St. pitt.,* vol. X, pag. 62.
[3] F. Guarini, *Notizie,* pag. 18.
[4] Scannelli, *Microcosmo,* pag. 363.

finezza, la grazia di questo pittore, insieme con la smagliante verità, sono evidentissime nell'effigie di monsignor Bonamente Augustini, forlivese.

La Galleria ha due tavolette del Beato Angelico (m. 0.26 × 0.16) coi numeri 103 e 104: in una vedesi il Natale con vari angeli oranti sulla capanna; nell'altro, Cristo nell'orto di Getsemini, cui appare un angelo, e in basso, Pietro, Giovanni e Giacomo addormentati. Questi quadrettini, comecchè scorretti di disegno, hanno tutta la grazia, la vivacità di colore, l'espressione religiosa del Frate, e sembrano fatti per ornare le pagine di libri corali, tanto si avvicinano alla miniatura. Dono del concittadino Melchiorre Missirini.

Il frammento di affresco, già nella chiesa di San Pellegrino, trasportato in rete metallica da Filippo Fiscali, rappresenta Cristo crocifisso con ai lati la Madonna e San Giovanni, e fondo di paese, n. 78 (m. 2.07 × 1.80). Guasto dall'umidore di un muro esterno e dalla negligenza dei custodi, poco potè salvarsene; ma quel poco ricorda l'antica scuola senese e richiama il fare di Duccio di Buoninsegna.

Arazzo fiammingo del sec. XV, tessuto su cartone di Wolgemuth, n. 134 (m. 2 × 1.78): Cristo crocifisso con le Marie e i Santi Giovanni e Nicodemo, in fondo paesaggio e figurine. È contornato da fregi di frutti e fiori; al disopra della croce è stato rifatto. A quanto recano le memorie locali, deriva dal soppresso convento di Sant'Agostino.

Altro arazzo fiammingo è il n. 99, di eguale misura, dello stesso periodo, ma lavorato più accuratamente, con contorni che accusano lo stile di Alberto Durer. Anche qui abbiamo Cristo in croce con le Marie piangenti e vari personaggi; nella sommità, da un lato, alcuni giudei che incoronano Cristo di spine; dall'altro, la scena della flagellazione; ai fianchi ricorre una fascia con architettura gotica e due figurine. Nella guida edita dal Guarini erroneamente dicevasi lavorato su disegno del Perugino.

La Galleria possiede diverse altre pitture pregevoli, vale a dire: un bel frammento bizantino, due tavolette giottesche ed altra del sec. XV, creduta di scuola fiorentina, e alcune tele di cui le più interessanti sono di Ferrau Finzoni, del Borgognone, del Vasari (attribuita), del Cigoli, di Carlo Caliari, del Sassoferrato (attribuita), dei Caracci, dell'Albani, del Gennari, di Elisabetta Sirani, del Sacchi, di Salvator Rosa, del Tempesti (copia), del Samacchini, di Luca Giordano, del Cagnacci, del Bibbiena. In complesso, 208 dipinti.

La collezione di stampe annessa alla Galleria, venuta sempre aumentando per liberalità di cittadini, è disposta in quadri nel corridoio che

adduce alla sala dell'Ebe, e il suo elenco leggesi nella nuova Guida di Forlì.[1]

Vi sono incisioni di Alberto Durer, di M. A. Raimondi, di cui è molto apprezzata la Strage degl'innocenti, perchè ritenuta uno dei più intatti esemplari, di Edelinck, di Rembrandt, di Salvator Rosa, di Giorgio Wille, di Volpato, di Morghen, che si presenta con quasi tutti i suoi capolavori, del Longhi, di Giuseppe Marri e molti altri insigni nostrani e stranieri. A queste, aggiungendo le dieci freschissime incisioni del Morghen, che il comm. prof. Maurizio Bufalini volle donate al Municipio per suo ricordo e che conservansi in apposita camera con altre memorie del donatore, si arriva al n. di 480.

Possediamo pure diversi disegni a matita nera e rossa, dovuti a Carlo e Felice Cignani, ad Andrea Sacchi, al Guercino, al Maratta, al Gandolfi, esposti nella camera testè ricordata, ove stanno anche cinque album donati da Melchiorre Missirini, contenenti altri disegni, schizzi, acquarelli di artisti del suo tempo, fra i quali alcuni del Canova, di cui fu molto famigliare.

Pochi vasi etrusco-campani regalati da cittadini e non tutti legittimi, tre epigrafi romane, parecchie monete, diversi medaglioni, qualche bronzo, qualche lucerna e vaso pur romani, alcune maioliche ed altre minutaglie riunite senza ordine di età e di materia formarono il primo nucleo del Museo.

Allorchè il conte Domenico Raineri Biscia ci fu largo di 2102 monete di bronzo, che facevano parte dell'antico medagliere avito, il Municipio mi commise di ordinarle e di occuparmi pure dei restanti cimelî. Sopravvennero intanto nuovi donativi, raccolsi altre lapidi, alcuni fortunati scavi mi fornirono molta suppellettile, altra ne potei acquistare, con preferenza ad oggetti tornati in luce nella regione, e così mi fu dato cumulare materiale sufficiente per una distribuzione razionale e cronologica.

Prestavansi ad accoglierla alcuni camerini annessi alla Galleria. Disposi nel primo il medagliere, nel secondo i cimelî medioevali e del rinascimento, nel terzo gli oggetti gallici e romani, nel quarto le terre cotte, nel quinto e sesto le collezioni paletnologiche.

Diamo un rapido sguardo a tutti questi gruppi.

Stanno nel primo camerino, con pochi assi gravi, molte monete consolari ed imperiali, parecchie di papi e di città, le medaglie coniate da Forlì per premi ed onoranze pubbliche, medaglioni del rinascimento e moderni. Però le vetrine sono divenute anguste, moltissimi pezzi si tro-

[1] Calzini e Mazzatinti, *Guida di Forlì,* 1893, pag. 66.

vano chiusi in cartòcci, attendendo di venire in mostra, e i medaglioni non sono ancora classificati per istile. È quindi desiderabile che il Municipio si trovi presto in grado di fornire più ampio locale e provvedere alla bisogna.

Le monete sommano ad oltre 8000; un ripostiglio di 840 danari consolari, da me rinvenuto nel Forlivese, è serbato separatamente. [1]

I medaglioni e le medaglie ci pervennero in gran parte per dono del munifico concittadino comm. Versari; diverse, come dissi, preesistevano, delle quali alcune dubbie; nell'insieme prevalgono esemplari dei sec. XVII, XVIII, XIX. Per quanto riguarda i sec. XV e XVI cito di volo: una medaglia anonima di *Caterina Sforza,* signora di Forlì; quelle di *lei* e suo figlio *Ottaviano,* attribuite al Cennini, ma non sicure; tre medaglioni di *Sigismondo Malatesta* col castello di Rimini, di Matteo de Pasti; del *medesimo* col tempio Malatestiano, di Pisanello; d'*Isotta,* pur del Pisanello (due esemplari); di *Leonello d'Este,* dello stesso; di *Lodovico Gonzaga,* idem; di *Nonina Strozzi,* senza rovescio, anonima; del *Savonarola,* di Giovanni delle Corniole; di *Francesco Sforza* del Pisanello (dubbia); in fine un bellissimo medaglione di *Giovanni Bentivoglio,* dello Sperandio. Come curiosità ricordo anche una medaglia, che da un lato ha il ritratto di Pisanello con la leggenda PISANVS PICTOR; dall'altro, quello di Dante con l'epigrafe DANTHES FLORENTINUS. Mentre nella prima faccia la medaglia è genuina e richiama lo stile del celebre artista, nella seconda deve riconoscersi con Aloïss Heiss e con altri l'ibrida commistione di un bronzo di altra mano, posteriore al Pisanello stesso.

Nel secondo camerino si offrono antiche maioliche forlivesi (intere e frammentate). Spicca sopra tutte, per vaghezza e conservazione, il piatto datato dal 1564, col trionfo di Giuditta, dono del conte comm. Pietro Guarini. Fra i prodotti di altre fornaci va segnalata una fiasca viatoria d'Urbino, di grande finezza di disegno e di tinte, recante la favola di Diana ed Atteone, regalo del comm. Gaetano Ghinassi, non che molti vasi da farmacia donati dalla locale Congregazione di carità.

Per recente acquisto da me fatto, il Museo si ornò pure di un bellissimo bassorilievo di stucco colorato e dorato, che il Venturi assegna ad Antonio Rossellino. Evvi rappresentata la Vergine col Bambino, contornati da vaghi fregi che terminano con uno stemma di famiglia. Al gentile cimelio accresce pregio una cornice del tempo.

Degno di ammirazione è anche un busto marmoreo raffigurante Pino III degli Ordelaffi, ritenuto da alcuni opera di Donatello, da altri

[1] A. Santarelli, *Notizie di un ripostiglio di denari consolari trovato a Pievequinta.* Forlì, 1879.

di Desiderio da Settignano; mancano documenti per chiarire le dubbiezze, ma lo stile è indubbiamente fiorentino e del più bel periodo. Peccato che abbia dei guasti male aggiustati in antico. Proviene dalla famiglia Aleotti, dalla quale acquistollo il Comune molti anni or sono.

Accenno infine ad un fibulone di bronzo longobardo, trovato in una tomba presso Forlì, ad alcune placchette, ad una raccoltina sfragistica, ove, per ragioni di luogo, sono interessanti il sigillo personale d'argento di Caterina Sforza[1] e quello dell'Abazia di San Mercuriale. Vedesi pure iniziata una collezione di ferri da cialde dei sec. XVI e XVII, recanti stemmi famigliari e graziose incisioni.

Per connessione cronologica, credo bene ricordar qui i due sarcofagi che trovansi a piedi e nel ripiano dello scalone e il bassorilievo di marmo infisso sulla porta della Galleria.

Il primo, donato a Forlì dalla Repubblica veneta nel 1340 per riporvi la salma del suo cittadino Beato Salomoni,[2] sorge sopra cinque colonne e nella faccia anteriore e nella posteriore, ove scorgonsi avanzi di doratura, reca scolpiti ad alto rilievo quattro santi monaci con la Vergine e il Redentore nei centri. L'urna, sormontata da statuetta della stessa Vergine e da due angioli, è composta di marmi variati; sul basamento corre un'iscrizione metrica in caratteri gotici. È opera pregiatissima di autore non ancora determinato, e deriva dalla chiesa di San Giacomo Apostolo, ove stette fino alla recente soppressione degli ordini monastici.

L'altro sarcofago conteneva i resti del Beato Marcolino Amanni. Fu fatto erigere dal vescovo forlivese Nicolò Dall'Aste, e proviene anche esso dalla mentovata chiesa. Nelle due fronti maggiori porta scolpite le figure dei Santi Tommaso, Domenico, Pietro Martire, Beato Marcolino, quelle simboliche della Fede, Speranza, Carità e Prudenza; nelle laterali, la Giustizia e la Temperanza; sopra al coperchio stavano le statuette dell'Annunziata e dell'Arcangelo provvisoriamente ritirate nel Museo. È opera questa pure molto ammirata e della quale può vedersi più ampia descrizione con corredo di notizie storiche in un articolo del prof. G. Mazzatinti, nel *Bullettino della Società degli amici dell'arte*, n. 4. Mi basti dire che si ritenne un tempo lavoro di Benedetto da Majano; ma il Venturi vi ha invece riconosciuto Antonio Rossellino, e in questo giudizio altri critici consentono.[3]

L'urna manca del fondo, che secondo notizie da me raccolte doveva consistere in una lastra di porfido sostenuta da sei colonnette; è desiderio degl'intelligenti vederla presto ripristinata.

[1] P. D. Pasolini, *Vita di Caterina Sforza*, vol. II, pag. 136.

[2] G. Mazzatinti, in *Bull. d. Soc. d. amici dell'arte*, n. 5.

[3] *Bull. d. Società*, n. 4.

Nella lunetta sulla porta della Galleria è la Vergine in mezza figura fiancheggiata da due angeli. Il Vasari la designò come un lavoro di Simone, fratello di Donatello; altri pensarono un tempo anche a Mino da Fiesole; ma la critica moderna, per riscontri stilistici e per facile scambio di nome potuto accadere allo scrittore delle Vite, lo assegna con ragione a Francesco di Simone Ferrucci.[1] In origine fu sulla porta laterale del Duomo; è nel Museo fino dal 1864, dono del Capitolo al patrio Municipio.

Prezioso acquisto recente è la statua dell'Ebe di Canova, che dà nome alla prima sala della Galleria. Fu venduta dalla famiglia dei conti Guarini al Comune per L. 60,000. Di questo capolavoro parla diffusamente il Casali nella Guida di Forlì, edita nel 1864.

Nel terzo camerino vedonsi idoletti egiziani, vasi della Magna Grecia, alcuni etruschi, parecchi gallo-romani e puramente romani, due interi, e perciò rari, di pietra ollare, da me rinvenuti in un pozzo insieme con questi ultimi; e dello stesso periodo romano, idoli, sigilli, molte lucerne, delle quali parecchie letterate, una statuetta di Bacco seduto, alcune teste di Deità pagane trovate qui e nei dintorni, non che un elmo etrusco di bronzo frammentato, vari utensili di questo metallo, punte di lancie di ferro ed altri oggetti variati, tutti antichissimi.

Per il volume e la pesantezza, i cippi, le lapidi romane dovettero disporsi a piedi dello scalone o nel primo riposo di esso. Questi marmi scritti sono noti per la pubblicazione del *Corpus Insc. lat.* e provengono dal Forlivese o luoghi contermini. Sopra tutti si distingue l'epigrafe frammentaria contenente precetti di ben vivere, rivolti ai coltivatori dei campi, che ebbi la ventura di ritrovare alcuni anni fa nella parte più antica di Forlì.[2]

Mi piace pure accennare, che per liberalità del marchese Livio Albicini, sono state testè aggiunte al Museo le lapidi romane ch'ei possedeva, edite anch'esse nel vol. XI del *Corpus*.

Il quarto camerino riunisce alcune anfore vinarie, parecchi mattoni romani con marche di fornaci, quasi tutti tornati all'aperto nel nostro territorio. Vi si trovano pure varie terre cotte del rinascimento.

Nei camerini quinto e sesto, disposte in apposite vetrine, stanno in mostra le raccolte paletnologiche, dovute agli scavi di stazioni preistoriche, da me eseguiti presso Forlì col favore del Ministero e del Municipio.[3] Sono copiosi avanzi d'industria primitiva, usciti da un accampa-

[1] E. Calzini, in *Bull.* succitato, n. 12.

[2] A. Santarelli, *Di un'importante lapide romana.* Forlì, 1881.

[3] A. Santarelli, *Di una staz. preist. sc. a Vecchiazzano nel Forlivese,* 1884. — Il medesimo, *Nuovi scavi nella staz. preist. della Bertarina,* 1886. — Il medesimo, *Scavi in una staz. pre-romana a Villanova presso Forlì,* 1888. — Il medesimo, *Seconda memoria sugli avanzi di abitazioni primitive a Villanova nel Forlivese,* 1891.

mento di terramaricoli e da capanne della prima età del ferro. C'è un po' di tutto quello che suol vedersi in raccolte congeneri, corredato anche con saggi dell'ordine stratigrafico, in che trovaronsi gli oggetti, secondo il giornale degli scavi.

In una bacheca sospesa vedonsi cimelî litici e bronzi raccolti sporadici nel Forlivese; vi campeggiano le fibule in bel numero, con prevalenza di quelle a due bottoni laterali e globetto in fine dell'astuccio, che è il tipo più frequente da noi. In altra bacheca stanno asce di pietra e bronzi derivanti da località prossime, storicamente connesse alla nostra regione. Un mobile distinto contiene la suppellettile di una tomba, probabilmente galla, scoperta non ha guari nel costruire il palazzo della Cassa dei risparmi, e donata al Museo da quell'amministrazione. In altro mobile è il raro umbone di scudo umbro, rinvenuto in lavori campestri nel nostro territorio e donato dai fratelli marchesi Albicini.

I prodotti degli scavi nelle due citate stazioni e i non pochi bronzi di quel periodo rendono la raccolta preistorica forlivese, dopo quella d'Imola, la più ricca e la più interessante della Romagna.

ANTONIO SANTARELLI.

VIII.

MUSEO CIVICO DI TORINO.

Alcune miniature.

Il Museo Civico di Torino, che può vantarsi di aver dato rifugio ad opere d'arte minori per servire ad esempio alle industrie nuove e per offrire alla scuola il necessario complemento, tra le cose belle raccolte con fine intelletto e salvate dalla dispersione con patriottico ardore, espone il messale del cardinal Domenico della Rovere. Il prezioso codice, con tutta probabilità appartenente alla libreria palatina di Savoia verso la fine del secolo XVI, passato poi per l'uso di qualche straordinaria solennità di Corte [1] e rimasto all'Archivio del duomo di Torino, nel 1874 stava per essere venduto all'estero. L'opinione pùbblica si manifestò contraria all'esodo del tesoro artistico, tanto più che Gaetano Milanesi lo aveva giudicato « il primo per bellezza e squisitezza di disegno, di colore, di ornati che si abbia l'Italia ». Il Comitato direttivo del Museo, il Municipio di Torino e il Governo, concordi, impedirono la perdita del monumento cittadino, chè tale si considerò per essere stato condotto ad uso di Domenico della Rovere, nato a Torino, appartenente a nobile famiglia del Piemonte, fondatore del duomo. E la probabile provenienza stessa dalla Casa di Savoia, cui giunsero pure tre volumi d'altro messale pontificale del cardinal della Rovere, dalla libreria di Corte passati ora all'Archivio di Stato in Torino, [2] avvivarono sempre più il desiderio di salvare il codice prezioso.

[1] *Messale manoscritto del secolo XV.* Relazione di P. Agodino, 30 giugno 1874. Torino, tip. Botta. — Pietro Vayra, *Il Museo storico della Casa di Savoia.* — T. Chiuso, *Descrizione di un messale del cardinale Domenico della Rovere, vescovo di Torino verso il fine del secolo XV.* Torino, Marietti, 1873.

[2] I tre volumi sono inferiori assai al messale del Museo Civico. In gran parte sono miniati da un maestro sotto influssi fiamminghi, convenzionale nelle sue lunghe figure,

Domenico della Rovere sin dal 1473 era in Roma e viveva alla Corte di Sisto IV, che lo creò cardinale. A Roma, nel palazzo ora detto de' Convertendi, e in una cappella di Santa Maria del Popolo, lasciò le tracce della sua magnificenza, che altrove si espresse nella costruzione dei castelli di Cinzano e di Rivalba, nell'edificazione del duomo di San Giovanni a Torino. Anche lontano dalle Marche e da Roma, il rovere, sotto cui sembra aver fiorito il Rinascimento italiano, stese nelle opere del cardinale i suoi rami d'oro nell'azzurro; e pure qui, nel frontispizio del messale, si vede entro scudetti col motto sottoposto di Domenico della Rovere: SOLI DEO.

Il messale, « già menzionato con molta lode, come compagno a quelli dell'Archivio della Semeria (*Storia della chiesa metropolitana di Torino*, pag. 223), e dal Cibrario (*Economia politica*, vol. I, pag. 476) », [1] fu descritto dal canonico Chiuso; ma questi non determinò l'artista che lo abbellì di miniature; solo fece alcune vaghe supposizioni, dicendo, tra le altre cose, che non era improbabile vi avesse applicata l'opera sua alcuno di quei celebri artisti i quali vennero chiamati a Roma da Sisto IV della Rovere a dipingere la Cappella Sistina, e particolarmente Pietro Perugino e il Pinturicchio. Lo scrittore cercava così tra i grandi pittori il miniatore, mentre l'arte del minio ebbe una vita propria, e raramente chi l'esercitò seppe trattare la grand'arte, come in generale chi espresse negli affreschi monumentali e nelle grandi ancone d'altare la sua potenza, non si ridusse a colorire diligentemente e pazientemente le figurine e i paesaggi minuscoli. Dopo avere accennato ai pittori chiamati a Roma da Sisto IV, con cui il cardinal Domenico della Rovere ebbe familiarità grande, l'illustratore del messale passa in rassegna « i migliori artisti della scuola ferrarese », i fratelli Dossi, e suppone che alcun carattere di Dosso Dossi si accordi col miniatore del messale, e che le più scadenti delle miniature si possano supporre di suo fratello Battista. E vi sono, soggiunge, « parecchie ragioni da poter non senza fondamento ascriverne alcuna a Domenico Panetti, maestro di Benvenuto Tisi, il quale era in fiore ai tempi di Sisto IV e del cardinal Domenico della Rovere, e, secondo gli annotatori del Vasari, sarebbe stato uno dei miniatori della famosa Bibbia estense ». Non crediamo che si possano discutere queste affermazioni, non fondate sopra salde notizie di storia e d'arte, e specialmente perchè niuno oggi potrebbe ripetere che il Panetti vivesse ai tempi

nelle lunghe teste dai grossi nasi aquilini. Solo nel terzo volume, a c. 6 v., il colorito di una miniatura si fa vago e lieto e il segno rotondo, nella rappresentazione dell'esercito di Faraone nelle onde; e questa è italiana, anche per i tipi degli uomini desunti dall'antico.

[1] Vayra, op. cit.

di Sisto IV, mentre fiorì al principio del secolo XVI, e appartiene al ciclo dell'arte costesca; nè si potrebbe ancora censurare il Dosso come maestro che ritenne dell'antico stile più degli altri, e da questo carattere, che non ebbe il focoso, ariostesco pittor di Ferrara, dedurne accordi col codice. Nè, infine, la famosa Bibbia estense, da me studiata a Vienna, presenta alcuna affinità col messale di Domenico della Rovere; e piuttosto, nella raccolta dell'Arciduca d'Austria d'Este, oltre la Bibbia, si trova un breviario cominciato per Ercole I e compiuto per Alfonso I d'Este da miniatori diversi, uno dei quali ha grande simiglianza con quello del messale torinese. Ma di ciò parleremo in seguito. Per amore di verità, basti ricordar per ora, che il canonico Chiuso, nell'illustrare il codice, dichiarò più volte di non ardire di esprimere pareri sull'ardua questione. Per una sola delle sessantacinque miniature del messale, cioè per quella rappresentante il martirio di S. Lorenzo, ricordò con qualche decisione, come probabile autore, il Garofalo, osservando che « sotto sono posti due vasi con piante di garofani e viole, segno distintivo di Benvenuto Tisi, pittore ferrarese dell'epoca appunto in cui fu miniato il codice »; ma il garofano, che si trova in tante opere del tempo, e che rare volte Benvenuto usò di colorire presso la sua firma, in questo caso è un motivo di decorazione, è un semplice fiore. Ad ogni modo notiamo come singolare la propensione dell'illustratore del codice a ricercare tra i maestri della scuola di Ferrara l'autore, mentre il Milanesi vide talvolta l'imitazione, benchè non servile, della maniera di Pietro Perugino, « nell'atteggiar delle figure, nel piegar delle vesti e nella forma dei piedi ». E veramente il carattere umbro non appare nel codice, e dovette accorgersene lo stesso Milanesi, che osservò come il miniatore « in quanto alle vesti fosse più sciolto e più libero dello stesso Pietro ». Ma anche nel resto non vediamo i caratteri e l'influsso di Pietro Perugino. Nell'atteggiar delle figure no, perchè in queste miniature è una vivacità e una varietà che, nelle opere del pio e composto pittore umbro, non si trova mai; nelle pieghe no, perchè non abbiam traccia degli addentramenti, a mo' di occhielli, sulle vesti delle figure di Pietro, nè del largo e nobile suo drappeggiare, nelle vestimenta scarse delle figure miniate, definite con linee geometriche; e infine nella forma dei piedi no. Se il Milanesi volle riferirsi al modo in cui nella scena della « Crocifissione » tre figure, nel primo piano, tengono i piedi, l'uno poggiato a terra e visto lateralmente, l'altro col calcagno rialzato, osserveremo che questa forma in generale non è esclusiva di Pietro Perugino, e che in particolare ci sono varianti notevolissime: nel nostro maestro il piede rialzato esprime l'avanzarsi delle figure, non lo stato di riposo sulle dita; e la forma di esse non è tondeggiante, e il pollice se ne distacca arcuato.

MUSEO CIVICO DI TORINO

MESSALE DEL CARD. DOMENICO DELLA ROVERE

Il cardinale Domenico della Rovere morì l'anno 1501, e il codice dovette essere eseguito negli ultimi tempi della sua vita, come si può arguire dal ritratto miniato, in cui ci appare in età senile. E negli ultimi tempi suoi, come c'insegna il Tinivelli, [1] il cardinale si era dato a raccogliere i più bei codici degli antichi scrittori, e a farne eseguire con grande ricchezza, come può provarsi per il ragguardevole numero di codici che facevano parte della sua libreria, e che ora sono, in gran copia, ornamento della Biblioteca universitaria torinese. Nel suo testamento delli 23 di aprile 1501, Domenico della Rovere legò due messali stampati in pergamena, uno a Santa Maria del Popolo in Roma, l'altro alla cattedrale di Montefiascone, e gli altri mobili e libri agli eredi, con l'obbligo di consegnare tutti quelli appartenenti al divin culto a Gio. Lodovico della Rovere, vescovo di Torino, « fin che vivrà, e dopo la di lui morte vuole e comanda che ritornino agli eredi di casa della Rovere ciascuno per la sua parte. Con questa condizione che, se vi fosse altro prelato della stessa casa, esso possa ritenere presso di sè durante sua vita i detti mobili ed ornamenti, e che morto quello e non esistendo altro prelato della famiglia, quegli oggetti ritornino ai prefati eredi ». Dopo il cardinale Domenico e Giovanni Lodovico, altri due della famiglia della Rovere furono vescovi di Torino: Giovan Francesco, morto nel 1506, e Girolamo, morto nel 1592. Dopo di essi il messale, con altri libri, mobili e ornamenti del culto, avrebbe dovuto passare alla famiglia, secondo l'antica volontà del testatore, ma allora Carlo Emanuele I, come suppone il Vayra, amantissimo di libri miniati e rari, fece acquisto dei tesori della libreria del cardinal della Rovere; e certo è che molti belli e preziosi codici passarono di fatto alla biblioteca dei Duchi di Savoia.

Il messale, di 306 fogli di pergamena (0.36 × 0.25), è stato descritto con diligenza dal canonico Chiuso, al cui lavoro rimandiamo il lettore, limitandoci a descrivere ciò che mette in rilievo il carattere e l'arte del miniatore.

La prima pagina, in cui sta scritta la messa della prima domenica dell'Avvento, è tutt'adorna di ornati e di figure ne' margini, con le immagini dei Profeti a destra e a sinistra, entro spazi di un azzurro chiaro e luminoso intorno al capo loro, e crescente a mano a mano di grado o d'intensità verso il segno che li racchiude, come un'aureola. Sembra preferito dal miniatore il color viola, che si stende e sfuma intorno a' campi miniati, quasi che essi lo diffondessero sulla pergamena, e tinge leggermente, soavemente, il candore delle ali, dei drappi bianchi, de' nastri svolazzanti nell'azzurro. Il giallo chiaro colora finanche le chiome de' genietti;

[1] Tinivelli, *Biografia piemontese,* decade IV. *Vita del cardinale Domenico della Rovere.*

il verde muta in azzurro sotto l'azione della luce, mentre l'azzurro s'indora, sfavilla al sole; il rosso or chiede alla fragola, ora al rubino e alla porpora il suo splendore; l'oro non ha la vivezza metallica, ma irraggia in molte parti delle vesti e le contorna nobilmente. Le carni delle figure sono chiare, con ombre trasparenti dolcissime, leggermente rosate; e la testa del cardinale Domenico Della Rovere, con le carni alabastrine e gli occhi azzurri, ha una purezza ideale.

Le vesti sono alquanto scarse e le braccia sono inguantate dalle tuniche; i drappi de' genietti adornano le membra, non le coprono, tanto che una camiciuola si annoda sulla spalla di uno di essi, e poi si fissa a mezzo il corpo con un disco d'oro; una seconda si annoda invece sul petto di un angiolo; altre paiono nastri che si attorciglino e si gónfino intorno le braccia di putti svolazzanti.

Tale scarsità de' panni ricorda un artista ferrarese, Ercole De Roberti; e lo richiama pure il monocromato sul fondo di rubino, nel mezzo del margine superiore, ov'è una donna stretta, fasciata dall'abito; e più ancora la figura del profeta Daniele, similissima al Battista della collezione Morelli. Anche le mani sottili delle figure, con le dita lunghe e affusolate, talora cadenti all'ingiù senza forza, tengono alquanto della forma propria al caposcuola ferrarese.

Ben superiore alla prima miniatura è la pagina della Crocifissione, vero quadro entro larga cornice nera, con fiori bianchi, azzurrini e violacei. Anche qui il color viola è preferito dall'artista, che ne veste i conigli e ne tinge il vaso di cristallo, il quale riflette sulla sua superficie i fiori circostanti; ma il pensiero dominante del miniatore era di circondare il quadro del martirio del Dio di una cornice luttuosa, di mettere all'unisono il carattere e l'effetto della decorazione col sentimento della scena. Un'altra volta, nell'ultima miniatura del codice, ov'è rappresentata la celebrazione della messa in suffragio delle anime, il contorno è nero, veramente funereo, con ornati bianchi e gialli, con fiamme rosse che escono da un vaso. E nella « Strage degli innocenti » un rettangolo nero, a mo' di stucco pompeiano, racchiude la composizione. L'ornato, messo così in corrispondenza con l'azione delle figure e col sentimento loro, dimostra che il miniatore non si era fatta, come di consueto, una convenzione materiale di forme, anzi che egli era ricco di mezzi e di trovati pittorici. Altre volte, quando la scena è festosa, nell'« Assunzione della Vergine » ad esempio, il miniatore gode a darci nel contorno i contrasti delle arancie col verde fogliame; e quando il Redentore benedice, girano attorno globetti rossi, verdi, turchini, come in una luminaria.

Otto camei con le istorie della Passione stanno agli angoli delle cornici e in mezzo ad ogni lato; in piccolissimo spazio il miniatore ha saputo

MUSEO CIVICO DI TORINO

MINIATURA DEL MESSALE DEL CARD DOM DELLA ROVERE

dire ogni cosa, e, disegnando con scioltezza e rapidità grandissima, ha ottenuto un effetto della maggiore finezza in quelle figurette d'avorio in campo nero. Le figurette lunghe, con le gambe sottili e scarne, richiamano ancora alla mente il fare di Ercole Roberti, qual si vede nel frammento di un cassone, rappresentante la morte di Lucrezia, nella Galleria Estense in Modena, e nel S. Giovanni del Museo di Berlino.

Nel cielo, su cui si aderge il Crocifisso, spuntano teste di cherubini azzurre con luci d'oro; e quattro angioli volano intorno alla croce, vestiti di zaffiro, di rubino e di smeraldo: i figli del cielo si sono vestiti della luce della divinità. Il Cristo dai capelli d'oro esala l'anima sulla croce, mentre il sole corrusca l'orizzonte e atre nubi si addensano sul nero capo del cattivo ladrone, sul corpo dalle carni rosse, come accese dall'ira o dalle passioni violente. Egli sembra ancora dibattersi sulla croce, e solleva una mano simile ad artiglio, e stende un piede come preso da crampi; mentre il buon ladrone, dalle carni d'avorio, pende tranquillo dal legno infame.

Le figure del piano meglio si prestano ai confronti. Il portaspugna è simile al barbaro che nell' « Andata al Calvario » della predella di Ercole Roberti a Dresda si vede sotto al vessillo svolazzante; la Maddalena presso alla croce, con un drappo annodato dietro alla nuca e la veste rialzata così da mostrare i piedi ignudi, ha qualche affinità con una delle donne viste di tergo nella stessa « Andata al Calvario », e più particolarmente con la Maddalena medesima presso la croce, nella « Pietà » di Ercole, a Liverpool, tra quelle figurine del fondo avvolte nell'atmosfera, che spiccano sul cielo.

Eppure, nonostante i continui richiami nella composizione ad Ercole, qui ci troviamo innanzi ad un maestro meno focoso, meno drammatico, di alquanto posteriore a lui, appartenente ad una generazione artistica vissuta sotto l'influsso suo, ma più placida e ricercatrice della grazia. La faccia di S. Giovanni, rettangolare e senza quell'asciuttezza propria d'Ercole, fa pensare al Grandi, tante volte confuso col Roberti medesimo; la testina che gli sta appresso potrebbe sembrare un ritratto del Costa. I contorni sono meno taglienti di quelli d'Ercole, le pieghettine meno diritte; ma il suo spirito rimane nel codice miniato, in quest'opera di un suo seguace. Nè al Costa, nè al Grandi, nè ad Amico Aspertini, nè al Mazzolino, che in tanti dipinti ebbero di mira la « Crocifissione » del Roberti in S. Pietro a Bologna, possono assegnarsi le miniature del codice. Ma vi è un altro seguace, coetaneo di quelli, che qui devesi ricordare: Gian Francesco de' Maineri, pittore e miniatore di Parma, il quale visse alle Corti di Ferrara e di Mantova, ed ebbe incarico di continuare una pala d'altare, lasciata incompiuta da Ercole, per la morte che lo sorprese nel 1495.

Di Gian Francesco de' Maineri, da Parma, esponemmo nell'*Archivio storico dell'Arte* (anno I, fasc. III, 1888) quel poco che della sua vita si desume da documenti: nel 1489 era alla Corte estense, ove stette sino al 1493, in cui fece un quadretto per la duchessa Eleonora. Da quell'anno non si ritrova più se non nel 1502, intento a colorire una testa di S. Giovanni Battista, la quale fu data alla badessa Lucia da Narni. Nel 1503 era a Mantova per certa sua controversia, raccomandato dal duca di Ferrara ad Isabella marchesana « per essere da bene et virtuoso ». Isabella d'Este, fiore d'ogni virtù, prese a proteggere l'artista, e lo trattenne al suo servizio. Alli 18 marzo 1504, certa Clara, vedova di Francesco Clavee di Valenza, scriveva ad Isabella come già da sei anni, volendo far eseguire una bell'ancona con l'« Annunciazione » per metterla in una cappella della chiesa di Santo Spirito a Ferrara, si era accordata con « mastro Zohane Francesco de Mainerij da Parma miniatore et depinctore », il quale, dopo aver lavorato in parte nella tavola e ricevuto metà del pagamento, si era allontanato da Ferrara. Supplicava quindi la marchesana a movere il pittore a mantenere l'impegno, assunto dopo la morte avvenuta nel 1495 di Ercole de' Roberti, il quale prima aveva contratto obbligo di dipingere l'ancona, e aveva finanche disegnata la cornice con ornamenti d'intaglio e colonnine. Gian Francesco de' Maineri, nella lettera scritta da Clara Claveglia, vien detto pittore e miniatore; e questa sua qualità si dimostra in un finissimo quadretto, da noi scoperto presso l'avvocato Ettore Testa a Ferrara, e attribuito falsamente al Mantegna, perchè la firma, che si legge a caratteri minutissimi nel quadro, non era stata veduta. La diligenza degli ornati d'oro negli orli delle vesti, la finezza dei capelli, de' peli della barba di S. Giuseppe rivelano il miniatore; e così il velo sollevato nel corpo del Bambino, e di cui si discopre la finissima trama, e il globetto di cristallo tenuto dal piccolo Redentore, e le figurette di Adamo ed Eva nel fondo del quadro. Similissima a questo, e certo della mano stessa del Maineri, è la Madonna che si vede negli appartamenti privati del principe Barberini, e le altre due, una nella Galleria di Gotha e l'altra nell'Accademia Albertina di Torino, intorno alla quale non sarà inutile ricordare come già, nel 1894, la indicai a Herbert Cook per il catalogo delle opere d'arte ferraresi, pubblicato dal Burlington Fine Arts Club,[1] e come di recente, rivedendo il dipinto, in un nastro che si svolge dal becco di un uccellino, io abbia letta, benchè guasta, la firma dell'artista.

Tutte queste opere mostrano ad evidenza un seguace di Ercole de' Ro-

[1] *Exhibition of pictures, drawings & photographs of works of the Scool of Ferrara-Bologna, 1440-1550.* London, printed for the Burlington Fine Arts Club, 1894. V. anche un cenno dato del quadro nel 1890 nel « Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen » nel mio articolo « Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia ».

berti, tanto che a lui ascrissi la Medea della collezione Cook, assegnata già ad Ercole stesso,[1] specialmente per la finezza straordinaria propria di un miniatore, come può vedersi nella cuffietta dorata di Medea ricoperta da un velo a ricami, nella trama d'oro con fili rossi del suo manto, nelle maniche della veste con orli a piccoli scacchi di azzurro e oro. Ora non c'è, a nostra cognizione, un seguace d'Ercole Roberti che tanto ritragga di lui, e ne traduca le forme nella piccola scala della miniatura, quanto Gian Francesco de' Maineri pittore e miniatore ad un tempo. E pittore si dimostrava nella varietà de' motivi artistici, non numerosi generalmente in chi professava soltanto l'arte della miniatura, ed anche nella scioltezza con cui eseguiva ogni cosa. Sembrerebbe impossibile a chiunque guardi con una lente d'ingrandimento le miniature del messale, che le figurine abbozzate ed eseguite con un segno non sottile e rapidissimo, prendano l'aspetto della maggiore finezza; e dovrebbe supporsi che il pittore usasse di un mezzo di ingrandimento, al pari d'un intagliatore di camei, affinchè i suoi disegni acquistassero, col ridursi di proporzione per il riguardante, la minutezza voluta. Anche nel disegno ricorrono i modi propri del Roberti, come può vedersi confrontando le miniature ingrandite col disegno di Ercole, a penna, presso il dott. Gustavo Frizzoni in Milano, e con l'altro della « Crocifissione » nel Museo di Berlino.

Ho accennato al breviario romano, conservato presso l'arciduca di Austria d'Este a Vienna, miniato da due miniatori, uno de' quali ricorda il fare di Cosmè Tura, ed è cinereo, cretaceo, oscuro nelle carni; l'altro, che miniò da principio le rappresentazioni d'ogni mese, ha una grandissima affinità con l'arte del messale di Torino, ed è tutto nella maniera d'Ercole Roberti. Il primo, il cosmesco, dipinge i fondi con monticelli conici, come tanti vulcanetti, e vi traccia strade serpeggianti, e punteggia il suolo di sassolini, e pianta alberelli lunghi, privi di foglie nei rami; il secondo, imitatore del Roberti, innalza alberi con foglie verdi e gialliccie, fa scorrere dietro al primo piano un fiume, la cui riva lontana si corona di case e di castelli e, dietro, di monti azzurrini. Le figure del cosmesco hanno le membra legate, chiuse dalle vesti metalliche; forti i zigomi, il mento appuntito, le carni fosche e gli occhi neri: i putti hanno le teste grosse, alquanto schiacciate, coi capelli a zazzera. Evidentemente il miniatore di queste figure era in ritardo, e dovette essere un vecchio che seguiva l'arte di Guglielmo Giraldi, detto il Magro; l'altro invece ha un colorito fresco, giovanile, le ombre tinte leggermente di viola, finezza estrema di particolari, vivezza, letizia di colori. Bellissima la

[1] A. Venturi, *Una mostra artistica a Londra. Nuova Antologia*, fasc. XIV, 15 luglio 1894.

sua composizione del mese di aprile, ove si vede un giovane che suona il liuto e un giovane cavaliere dormiente, a cui una dama va a porre la corona sul capo; e ricordiamo pure la scena dell'Adorazione della Croce, ove sta un gentiluomo ginocchioni, forse Ercole I, con in mano il tocco adorno d'una medaglietta d'oro. E singolarissima è la fantasia decorativa del miniatore, che colloca piccoli camei tra gli ornati e le grottesche policromiche, tra sirene, aquile e ippocampi. Questo maestro che bene si distingue da un terzo miniatore (probabilmente suo aiuto), ed è sempre lieto di colorito, e con azzurri rossi bellissimi, mi sembrò pure il Maineri. Cosicchè non mi parve accettabile l'ipotesi del Campori, [1] che quel breviario fosse lo stesso che, cominciato al tempo di Ercole I di Este, fu compiuto sotto il regno di Alfonso I da Tommaso da Modena e da Matteo da Milano. Vero è che il breviario porta scritte relative a tutti e due i duchi, ma l'ultima parte ha sempre nelle tabelline il nome di Ercole e il suo motto DEVS FORTITVDO MEA. Si dovrebbe quindi ritenere piuttosto che il breviario sia stato ridotto ad uso di Alfonso I, con la scritta sostituita all'antica a carte 9 e 10, e nei tondetti messi in alcuni contorni, pure correggendo l'antica leggenda così: DIVO . ALF . DVX. Il breviario fu miniato certamente per Ercole d'Este, verso la fine del secolo XV, circa al tempo in cui il messale del cardinale Domenico della Rovere esciva dalle mani del più bello dei tre miniatori del breviario estense, da noi creduto Gian Francesco Maineri, da Parma, pittore e miniatore. Dal *Diarium* di Burcardo (Parigi 1882-85) apprendiamo che il cardinal d'Este, Ippolito I, ebbe relazione con Domenico della Rovere, cui fece visita di cerimonia li 13 di dicembre 1497. Fu allora forse il miniatore desiderato e ottenuto dal cardinale di S. Clemente, avidissimo di bei libri. Ma si trovino o no le notizie che comprovino quest'induzione, è certo almeno che il messale del Museo Civico di Torino appartiene all'arte ferrarese, e che fu eseguito sotto l'influsso del caposcuola Ercole de' Roberti.

Tra le altre miniature raccolte dal Museo Civico di Torino, ne notai due in fogli di pergamena staccati dai codicetti che adornavano, e riconobbi nelle figure dalla bocca slargata, leonina, Nicolò da Bologna. L'una formava il frontispizio di una matricola della compagnia bolognese dei

[1] Campori, *I miniatori degli Estensi.* (*Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi.* Modena, Vincenzi, 1872). Notiamo che nel breviario lavorarono Matteo da Milano, dal 1502 alla morte di Ercole I; Tommaso da Modena, nel 1503, e che vi ebbe qualche parte Andrea dalle Vieze.

cuoiai, l'altra di quella degli orafi.[1] La prima ha una miniatura con il Cristo risorto in una zona superiore; la Madonna dalla veste gigliata e dal manto azzurro aperto sopra i divoti inginocchiati, nella zona mediana; e S. Pietro nel basso. Nel margine inferiore vi è lo stemma di Bologna e l'altro della società, cioè due ciabatte. Il foglio *recto* incomincia: « *In nomine summe et individue trinitatis* », ecc.; e continua: « *Hec est matricula novissima honorifice societatis Cordoaneitorum civitatis bononiae facta tempore sapientium virorum dominorum Iohannis quondam Ieremie de plaelt. Blasij quondam ghilini amborum massariorum honorabilium societatis... sub anno domini millesimo trecentesimo septuagesimo octavo Indictione prima pro secundis sex mensibus dicti anni* ».

La seconda miniatura presenta la Vergine col Bambino sotto a un baldacchino rosso, e due angioli in alto; a sinistra lo stemma della città di Bologna, a destra quello degli orafi, cioè un calice.

Abbiamo dunque due miniature, una del 1378, l'altra del 1385, simili alle tante eseguite da Nicolò da Bologna per ornamento de' codici mem-

[1] Riportiamo, perchè non senza importanza per lo studio delle arti minori, quanto si legge nel *recto* della pagina miniata:

Recto: *Ad honorē laudem 7 Renerē | tiam omnipotentis Dei glori | oseq virginis Marie eius | matris beatorum ap̄lorum sanctorum | Petri et Pauli beatorum s̄actorum | Petronij Ambrosij 7 Floriani | btor̄ cunfessorum sanctorum Dn̄ici & Francisci, necn̄ | gloriosissimi sancti Alle. Ad honorē 7 bonu3 | statū pacificū 7 tr̄aquillū 7 exaltatioē3 magni | fici comunis 7 pop̄li ciuitatis Bononie et lib̄ | tatis eiusdē. Hec est noua matricula homi | num societatis Aurificū Ciuitatis Bononiæ* || Verso: *facta 7 composita tempore prudentiū virorū Ni | cholai s. Vandini de Veneçano honorabilis mass | arij in collegijs pro societate Aurificum, Bartho | lomei Guidonis de cuntrolis, Bartholomei Fabia | ni, 7 Nicolai Petri Gambaldi ministralin3 dicte societatis, 7 prudentis viri Andree Bartholo mei Rectoris dc̄te societatis sub annis dni n̄ri | Jesu Christi Millesimo trecentesimo octuagesi.º | octuagesimo* (sic) *quinto Indictione viii d mēse martij.* |

Nomina illorū qui operātur artem Aurificu3 | ad presens suis proprijs monibus, vel qui dc̄ta3 | artem operati sunt duobus annis iam preteritis | et elapsis. In primis.

D. Nicolaus s. Vandini de Veneçano massarius | in Collegio pro societate Aurificum.
D. Joannes Jacobi de Spinellis de Bilaqua Mas | sarius dicte Societatis.
D. Bartholomeus Guidonis de cuntrolis }
D. Bartholomeus Fabiani } *ministrales dc̄te societat.s*
D. Nicolaus Petri de Gābatois }
D. Andreas Bartholomei Rector dc̄te societat.s
D. Benedictus Joannis de Gargognano.
D. Petrus dn̄i Joannis Landi de Prato.
D. Georgius et }
D. Franciscus } *Jacobi de Canonicis.*

branacei degli statuti di corporazioni bolognesi, e de' quali può trovarsi l'elenco nello studio di Francesco Malaguzzi sui « Codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna » (Bologna, tip. Fava e Garagnani, 1893), e nell'altro sulla « Miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo » (dall' « Archivio storico italiano », V, 17, a. 1896, Firenze).

ADOLFO VENTURI.

IX.

RR. GALLERIE DI FIRENZE.

Nel riferire dei lavori che si eseguirono nelle Gallerie fiorentine durante l'anno 1896, limitandomi a quelli che presentano importanza maggiore, porrò innanzi tutto il proseguimento della ricchissima scala di accesso alla Galleria Palatina, che la munificenza di S. M. il Re commetteva all'architetto comm. Luigi del Moro; scala che trovasi ora prossima al suo compimento, per modo che verrà aperta al pubblico fra non molto, dando all'insigne Galleria un nobilissimo ingresso degno di quella, cui troppo disdiceva la meschina ed angusta scaletta che per molti anni v'introdusse i numerosissimi visitatori.

E non poco aumento di decoro venne procurato anche alla Galleria degli Uffizi dall'aggiunta di una branca all'ultimo tratto della sua scala; la quale, dall'ornato ripiano che mette da un lato alla Direzione delle Gallerie e a quella dell'Uffizio regionale per la conservazione dei monumenti, e dall'altro a quattro nuove sale destinate a contenere la collezione dei ritratti de' pittori, avvia ora al piano superiore mediante due branche, che, salendo da ambedue i lati fino a metà dell'altezza, mettono ad una ampia branca centrale, fiancheggiata da ricca balaustrata in pietra, la quale sbocca sul primo vestibolo della Galleria. In questo, le cui pareti furono decorate di arazzi, vennero disposti sopra sgabelloni di antico modello, in legno di noce lumeggiati d'oro, i busti in marmo, in porfido e in bronzo (che già stavano collocati in quel vestibolo su goffe mensole) rappresentanti Lorenzo il Magnifico, cui è dovuto il principio delle collezioni medicee, e i successivi granduchi di Toscana, che più promossero l'incremento della Galleria, e furono aumentati ora dei busti bellamente scolpiti di due granduchesse, che erano stati in addietro, come cose di nessun

pregio, forniti dai depositi della Galleria a decorazione dell'ingresso di un pubblico dicastero; uno dei quali è il ritratto di Maddalena d'Austria, moglie a Cosimo II de' Medici, l'altro di Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II, principessa cui son dovute molte splendide opere di pittura che già abbellirono la reggia dei Duchi d'Urbino; e fra quelle la famosa Venere e altri dipinti di Tiziano, varie tavole di Raffaello, ecc.

Tale lavoro, proposto da questa Direzione al fine di nobilitare maggiormente l'ingresso della Galleria, e perchè reso quasi indispensabile dopo la costruzione delle nuove sale anzidette, venne, per la parte architettonica e muraria, egregiamente diretto dal comm. Del Moro, che dovè, nell'esecuzione, sormontare non poche difficoltà; ma è riuscito, nel suo insieme, di così gradevole effetto, da riscuotere il plauso generale.

Anche il nuovo ascensore a motore idraulico venne compìto con ottimo risultamento, e la tassa per accedervi, ridotta alla metà, fa sì che di gran lunga superiore sia il numero dei visitatori che ne approfittano.

Varie riparazioni vennero fatte in tutte le Gallerie a dipinti sofferenti pei difettosi restauri che ebbero in addietro; giacchè i cattivi metodi di restauro che in generale venivano adoperati nel secolo decorso ed in parte di questo, cagionarono un maggior deperimento di molti quadri, invece di assicurarne la buona conservazione e ricondurli a stato migliore. E a tali danni conviene ora purtroppo di riparare, in quanto è possibile, sia col fare che aderiscano di nuovo alle tele e alle tavole le molte particelle di colore che sempre tendono a distaccarsene e a sollevarsi per lo stiramento che esercitano alla superficie del dipinto gli strati intensi delle vernici e delle colle distesevi sconsigliatamente; sia col toglierne le macchie prodotte dai ritocchi, eseguiti con colori macinati a olio e diluiti con vernici impure, che non furono già limitati a supplire le piccole mancanze del colore caduto, ma vennero estesi il più delle volte sul colore originale, ove non ne era bisogno alcuno, o anche impiegati spesso per nascondere piccole corrosioni e imbrattature d'insetti, producendo in breve tempo sui dipinti macchie ben più gravi e ben più dannose di quelle. Anche le foderazioni delle tele, che talvolta si rendono indispensabili, ma che bisogna usare con parsimonia, e solo nei casi in che si debba riparare a rotture o a forti screpolature della mestica, o al distaccarsi di questa dalla tela originaria, e che vanno allora eseguite con grandi precauzioni e molta avvertenza perchè riescano di vera efficacia, furono spesse volte fatte in passato con sì poca diligenza e sì poco criterio, che tornarono in maggior danno dei dipinti voluti bonificare; e conviene ora liberarli da quelle fodere che nessun giovamento apportarono alla loro solidità, mentre li deturparono col far perdere il perfetto piano alla superficie, o per aver prodotto, a cagione delle colle mal preparate o già vecchie,

delle grossezze fra tela e tela, o perchè la mancanza di perfetta adesione in ogni parte delle due tele diè luogo, dopo breve tempo, a rigonfiamenti di pessimo effetto.

E a tutti questi inconvenienti sono pur troppo andati soggetti anche non pochi dei dipinti delle Gallerie fiorentine; ed è bisogno di molto studio, di molto amore e di molto tempo per ricondurli, ad uno ad uno, in migliore stato. E, dico di molto tempo, perchè, purtroppo, in Italia non essendovi scuola di restauro, è eccessivamente piccolo il numero degli artisti sapientemente istrutti in quell'arte difficile, ed esperti conoscitori dei delicati modi di riparazione che bisogna a vicenda e abilissimamente adoperare a seconda de' casi, dei diversi generi di pittura e delle condizioni del quadro; e così sono estremamente pochi quelli artisti cui si possa affidare il restauro di un dipinto d'importanza con piena fiducia, e parecchie son le ragioni per le quali non se ne avrà un maggior numero in avvenire. Talchè un direttore di Gallerie, sia pure che conosca perfettamente quanto dovrebbe farsi, e ne abbia il più vivo desiderio, difettando troppo di persone idonee non potrà che procedere lentissimamente nell'opera delle riparazioni de' dipinti, e fornendovi la più assidua sorveglianza. Nè però gli mancherà l'addebito di non provvedervi sollecitamente, quasichè ciò dipenda da sua insipienza od incuria. Nondimeno anche in quest'anno le mie cure furono rivolte a parecchi di essi, che si mostravano sofferenti per le anzidette ragioni; fra i quali due di grande importanza, cioè la Madonna detta *dal collo lungo,* opera del Parmigianino, che adorna la Galleria Pitti, e la Venere carezzata da Amore, del Tiziano, che ammirasi nella Tribuna degli Uffizi, e più se ne ammirerebbe lo stupendo rilievo e la magistrale fattura, se la Tribuna, questa graziosa opera del Buontalenti e del Cigoli, non fosse la sala più inadatta della Galleria all'esposizione dei dipinti. Le viene la luce dall'angusto lanternino della cupoletta ottagona e da otto finestrelle che si aprono, una per ciascuna faccia, nel tamburo; delle quali non si possono però tenere aperte che tre da un sol lato, perchè l'incrociamento delle varie luci toglierebbe la possibilità di vedere i dipinti, nonchè di eseguirne copia. Ma in tal guisa una parte della sala rimane con una luce debolissima, ed io ritengo che nel pensiero di chi la erigeva non fosse già destinata ai dipinti, ma solo a preziose statue greche, e ad una infinità di squisite anticaglie di piccola mole, che di fatto vi avevano collocamento, nei suoi principî, sopra ornati scaffaletti, mensole e stipi: statuette in marmo ed in bronzo, ritrattini in cera, miniature, oggetti di cristallo di monte, di pietre preziose, di oreficeria, e medaglie, e monete, e gemme incise, e mille altre cose. È vero per altro che presto vi vennero collocati anche i quadri di maggior pregio delle raccolte medicee, cioè i Raffaelli (compresi li

Leone X, la Madonna della seggiola, e la Santa Famiglia dei Canigiani), i Tiziani, ed altri segnalatissimi, collocandoli al disopra degli scaffali ove stavano esposti i piccoli oggetti indicati; e veramente non dovevano vedersi molto bene, e chi sa quali clamori ne avrebbero levati i critici dell'arte e i pittori copiatori, se vi fossero stati; cui ora non sembra mai di avere i quadri abbastanza vicini e in posizione assai favorevole, e non solo nella Tribuna, ma in tutte le sale della Galleria anche nelle meglio illuminate! Ma è certo che, anche quando tutti i minuti oggetti ne furono rimossi, e le pareti della Tribuna vennero riservate ai soli dipinti, e però molti di essi ottennero collocamento sulla prima linea, a meno di un metro dal pavimento, la più parte rimasero assai sacrificati per poca illuminazione; e sebbene sia stata fatta di recente ogni opera possibile per aumentare la luce, colle grandi lastre di vetro sostituite alle piccolissime antiche interrotte dai piombi e dai telai, la luce rimane ancora troppo scarsa per poter collocare nella Tribuna parecchi quadri di piccola mole e di finissima fattura, che vi dovrebbero assolutamente aver luogo, invece di altri che or vi si vedono, volendo far rispondere quella sala al fine cui è generalmente creduto sia destinata, e che le fece avere imitazione in altre gallerie di Europa: di sala cioè, ove contengansi le opere più squisite e preziose della Galleria.

Dalla Tribuna furono bensì rimossi parecchi dei dipinti di merito mediocre (che vi erano stati raccolti in copia nel principiare del secolo), e non vi si vedono più da vari anni i Guidi, i Lanfranchi, gli Schedoni, ecc., che ben giustamente, fin diciotto anni addietro, maravigliavasi di veder là un critico francese, Charles Blanc; ma vi si trovano nondimeno tuttavia parecchi dipinti che egli, a ragione, riteneva non degni di figurare accanto ad altri bellissimi che vi si ammirano, e non meritevoli di esser raccolti nel sacrario della Galleria, quale vorrebbesi che fosse la Tribuna. Ed io che ne feci togliere i quadri nominati (e non mancò chi ne movesse allora lamento) ben di cuore avrei affrontato il non facile problema di un totale riordinamento di quella celebre sala, con principî più consentanei all'odierno modo di giudicare, se non mi fosse sembrato opportuno dilazionare, soprastando il lavoro di un riordinamento generale della Galleria degli Uffizi, reso possibile ora che si trovano compiute le nuove sale di esposizione, ed al quale si procederà tosto che venga concluso l'acquisto della Galleria dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova. Acquisto che è nel desiderio di tutti, ed al quale è da sperare che l'illustre Ministro dell'istruzione pubblica trovi modo di provvedere definitivamente senza maggiori ritardi. Nè al riordinamento predetto potrà assolutamente darsi mano se non allora che quell'acquisto sia effettuato, troppa essendo la differenza che porterà alla nuova più ragionata sistemazione dei di-

pinti ed allo spazio da occuparsi, l'entrare o no le numerose tavole di quella collezione a far parte delle collezioni esistenti.

Ma ritornando, dopo questa assai lunga digressione, a parlare delle riparazioni eseguite, dirò che la Venere e Amore del Tiziano, già fino dal 1869, per i rigonfiamenti che presentava il colore sollevatosi in molte parti (atteso il duplice inconveniente di una male eseguita foderatura, nella quale le due tele non avevano acquistata una perfetta adesione, e della colla che molto evidentemente vedevasi essere stata distesa sulla superficie del dipinto, la quale, del continuo tirando, tendeva a distaccare la pittura dalla tela originale), era stata, sotto la sorveglianza di una Commissione tecnica, liberata dall'antica fodera male aderente, e rintelata di nuovo, nell' intento di rendere al colore e alla mestica quella coesione con la tela, che disgraziatamente era venuta a mancare. E parve che l'effetto desiderato fosse ottenuto, e la Commissione di sorveglianza del lavoro assicurava con sua relazione dell'ottima riuscita.

Ma quello che allora sembrò dovesse essere un bonificamento durevole dell'insigne dipinto, non fu che precario, ed il mostrarsi di nuovo i sollevamenti del colore in molte parti del quadro, e massime in quelle ove già si erano mostrati in addietro, è prova che nella rintelatura operatane, la consolidazione di quelle parti fu più apparente che reale, o, almeno, fu troppo debole per poter durare lungamente; e forse la tela originaria di tessuto finissimo e compatto, e imbevuta com'era di sostanze resinose per le molte rinverniciature del dipinto, non si offrì abbastanza permeabile alla colla adoperata nella nuova foderazione, perchè potesse passare attraverso i suoi fili, e, giungendo a contatto dell' imprimitura, farla novamente e tenacemente aderire alla tela. In conseguenza non si rinnovò fra tela e dipinto, che in modo debole ed imperfetto, la coesione mancata, e che sarebbe bisognato ristabilire in modo solido ed efficace perchè potesse resistere all'azione di quello stiramento di che parlammo, esercitato dalla colla alla superficie del dipinto. Era quindi necessario provvedere di nuovo alla conservazione della preziosissima opera; ed un provvedimento radicale si sarebbe presentato come il più idoneo a fare che i sollevamenti del colore non avessero più a rinnovarsi, quello cioè del trasporto del dipinto dalla tela originaria su di una nuova, cui venisse fatto ben solidamente aderire; operazione adoperata invero più volte sopra insigni dipinti, e di esito sicuro quando sia eseguita da un artista coscienzioso e praticissimo. Ma qui però, accuratamente studiandolo, era da temere che il dipinto di Tiziano, pel modo con che è condotto, avrebbe presentato per quell'operazione difficoltà maggiori di molti altri, essendo lo strato del colore nella massima parte sottilissimo, ed apposto su di una finissima tela, che si direbbe non essere stata mesticata, o appena stro-

picciata con un ben leggero strato di colla mista a pochissimo gesso. Trattandosi pertanto di un quadro di quell'importanza, ritenni che si dovesse evitare anche il più lontano pericolo di perderne un qualche frammento, e che il partito più prudente fosse di rifermare con ogni diligenza le parti sollevate, curando che riaderissero stabilmente alla tela, ed asportare poi dalla superficie del dipinto la colla che vi era stata distesa, e che io giudicava la causa perenne del sollevamento. Le operazioni atte a ciò furono con ogni cura eseguite sotto la mia sorveglianza, e senza che andasse perduto un atomo del colore originale; e il dipinto ritornato solido in ogni sua parte, spero che si manterrà in buone condizioni lungamente.

Le stesse riparazioni furono impiegate intorno alla tavola della Madonna *dal collo lungo,* il cui stato era anche peggiore, perchè innumerevoli le vescichette formatesi alla superficie per le medesime cause; e qui poi le cattive vernici distese sul dipinto in varie epoche, vi avevano formato uno strato ineguale di uno spessore rilevante e di un colore bruno, facendo apparire il colorito del quadro di un giallo intenso e striato; ed essendosi le vernici miste alla colla aggrumate in varie parti, davano aspetto al dipinto di essere qua e là molto guasto, mentre non lo era in realtà. Le assi poi costituenti l'ancona essendosi in antico alquanto sconnesse, erano state riunite stuccando con la cera le lievi fenditure che rimanevano; e quella con l'andar del tempo essendosi rigonfiata, produceva dei rilievi che attraversando il dipinto assai lo deturpavano.

Fatta eseguire pertanto dapprima una diligentissima consolidazione delle particelle di colore sollevato, si operò poi un piccolo saggio di pulimento del dipinto in una di quelle parti di esso che apparivano più danneggiate, per liberarlo da quella vernice spessa, oscura e aggrumata. e dalle stuccature di cera che tanto l'offendevano; ed essendo il saggio riuscito molto soddisfacente, il pulimento venne esteso a tutta la tavola, con grande vantaggio dell'effetto pittorico e della sua conservazione.

Vennero anche continuate senza interruzione le riparazioni che si rendevano necessarie a molti dei ritratti de' pittori anteriori al presente secolo, al fine di porre quella celebre collezione in migliore assetto, anche per le cornici, ora che sta per esser trasferita nelle nuove sale approntatele al primo piano della Galleria; e vennero ricondotti al loro formato originario moltissimi di essi, cui erano state fatte delle aggiunte o nell'altezza, o nella larghezza, o tutto intorno, per renderli pressochè tutti delle medesime dimensioni, e poterli disporre sulle pareti in tante linee parallele; il che nuoceva assai al loro buon effetto, ed era poi un'indebita alterazione.

Ma le cure della Direzione non furono rivolte soltanto a migliorare le condizioni dei dipinti esposti; parecchi essa ne trasse dai magazzini di deposito, che le sembrò potessero aumentare molto onorevolmente le collezioni della Galleria.

Nel 1775 il direttore Raimondo Cocchi, nel lodevole intento di formare una sempre più grandiosa raccolta dei pittori di Scuola toscana, aveva pensato che si sarebbero potuti togliere dalle sedi dei tribunali e degli altri pubblici uffizi gli antichi dipinti che esistevano in quelli, e che quivi non riescivano a nessuna utilità per gli studiosi; e presentata tale proposta al granduca Pietro Leopoldo, ebbe da lui facoltà di mandarla ad effetto; ma essendo egli mancato nell'anno stesso, Giuseppe Bencivenni Pelli, che gli successe nelle funzioni di direttore della Galleria, ebbe incarico di eseguire ciò che il Cocchi non aveva potuto. E la scelta di quei dipinti venne da lui compiuta nel 1777, dando però risultamenti molto minori di quelli che il Cocchi ne aveva sperato e che egli pure se ne attendeva, giacchè fu assai ristretto il numero delle tavole di molta importanza che si rinvennero in quegli uffizi. Nondimeno fu opera savissima il ritirarne quelle che parvero le migliori, fra le quali primeggiano il celebre tabernacolo della Madonna con contorno d'angeli, che già appartenne all'arte de' Linaioli, dipinto dentro e fuori da Fra Giovanni Angelico nel 1433, e il bellissimo gradino del detto tabernacolo, esistenti nella residenza della Mercatanzia o Camera di commercio; ed ivi erano pure sette Virtù, delle quali sei dipinte dai Pollaiuoli, ed una da Sandro Botticelli. Dall'uffizio della zecca si trasse una gran tavola a fondo d'oro, nella cui parte superiore è dipinta l'incoronazione della Vergine, e nell'inferiore i Santi protettori di Firenze, opera di Niccolò di Piero Gerini, del 1366; e da quello del magistrato dei pupilli un bel dipinto del da Empoli, figurante Sant'Ivo circondato da vedove e da fanciulli; degli altri di minore importanza si tace, ma non erano molti.

Dei nominati, il tabernacolo dell'Angelico e il Sant'Ivo furono da lungo tempo esposti nella Galleria; gli altri vennero collocati nelle sale di deposito, ove riposarono fino a poco fa, e fra questi le Virtù dei Pollaiuoli e del Botticelli.

« Fecero (dice il Vasari narrando la vita di Antonio e Piero del Pollaiuolo) nella Mercatanzia di Fiorenza alcune Virtù, in quello stesso luogo ove siede pro tribunali il magistrato di quella », e tali Virtù erano le tre teologali e le quattro cardinali, cioè Fede, Speranza, Carità, Giustizia, Prudenza, Temperanza e Fortezza; sennonchè la Fortezza non fu eseguita dai Pollaiuoli, ma da Sandro Botticelli, o sia che essi lo chiamassero in aiuto, o per altra ragione non conosciuta dal Vasari, il quale nulla ce ne dice quando nella vita del Botticelli parla di quel suo lavoro: « dipinse,

essendo giovinetto, nella Mercatanzia di Firenze, una Fortezza, fra le tavole delle Virtù che Antonio e Piero del Pollaiuolo lavorarono ». Bensì ripete anche in questo luogo che le altre sei furono opera di ambedue i fratelli Pollaiuoli, e se il Botticelli era giovinetto quando dipinse con grande vigore la figura della Fortezza, molto giovine era ancora Piero del Pollaiuolo che solo di quattro anni lo avanzava in età, e debole ancora nel disegno e nella composizione, aveva bisogno che in ciò lo soccorresse il maggior fratello, di gran lunga a lui superiore d'ingegno, e già ormai venuto in fama come forte e ardito disegnatore, e valentissimo nelle opere di oreficeria e di cesello. E della parte avuta da lui nel lavoro delle Virtù per la Mercatanzia di Firenze, ne fa luminosa testimonianza la tavola della Carità, la quale porta nel suo rovescio un bellissimo disegno condotto a mezza macchia con matita nera e lumi di biacca; disegno che rappresenta la medesima figura della Carità con in braccio un bambino, che sta dipinta dall'altro lato, ma tanto superiore per correttezza e per grazia, che ben dà a vedere come la mano che lo ha tracciato fosse più sapiente di quella che lo ha poi ricopiato e posto in colori.

Sono le Virtù rappresentate secondo la consuetudine, in forma di giovani donne, tenenti in mano i simboli propri della virtù da ciascuna di esse personificata; di grandezza naturale, sedute su nobilissime sedie marmoree con alto dossale intarsiato di colorati marmi, e vestite di preziosi broccati, con manti dai lembi adorni di ricami in oro, perle e gemme; sono per la più parte di una larghezza di forme e di una ricchezza di panneggiamenti veramente scultoria. Lo squisito gusto poi con che sono trattati tutti gli ornamenti, i gioielli di cui ciascuna va ricca, gli oggetti di metallo cesellato che alcune tengono in mano, fa conoscere la perizia degli artefici nell'oreficeria; e l'esecuzione delle stoffe intessute a svariati disegni è veramente meravigliosa, e raggiunge la più rara evidenza. Di minor perfezione è la condotta delle carni, il cui impasto difetta di finezza e di fusione anche nelle parti che si sono più conservate; perchè è da sapere, che pur troppo quei preziosi dipinti pervennero alla Galleria in uno stato assai deplorevole, avendo molto sofferto. Sembra che ai signori della Mercatanzia più non piacessero i tabernacoli dai quali le Virtù erano incorniciate, e che dovevano aver forme gotiche, essendo le tavole superiormente tagliate ad arco acuto; e toltele da quelli, e ridottele con aggiunte a forma rettangolare, furono intorniate di miserrime cornici, o, a dir meglio, di stretti regoli indorati a mecca. Ma il peggio si fu, che venne loro in tale occasione dato da ignorante artefice un pulimento che asportò molte delle più leggiere tinte, massime delle carni, lasciando queste perciò assai vicine allo stato di semplice preparazione. E per nascondere poi tal guasto, si era data a tutte le tavole una velatura di un bruno

simile nel colore alla terra d'ombra, che col tempo aumentando di tono, le aveva rese oscurissime in ogni lor parte. Da tali ingiurie si salvò fortunatamente la Fortezza del Botticelli, sia che, non mostrasse bisogno di quel malaugurato pulimento, sia che, per esser dipinta con maggior forza e maggior pasta di colore, non ricevesse dal pulimento il medesimo danno. Fatto è che nel 1861 essa fu tratta dai locali di deposito, dove le tavole delle Virtù erano rimaste giacenti, e, riportata alla sua antica forma a sesto acuto, venne in adatta cornice a tabernacolo esposta nella Galleria; e vi si vede in ottimo stato, insieme con una delle Virtù dipinte dai Pollaiuoli, che pure venne in quel tempo medesimo risarcita. È quella figurante la Prudenza, e dovè probabilmente trovarsi nello stato delle altre cinque, ma il restauratore, nell' intendimento di riparare interamente ai danni che aveva sofferto, troppo l'accarezzò, e le fe' perdere assai del carattere dell'autore. A me parve che per le altre che ancora rimanevano quali vennero alla Galleria nel 1777 dalla residenza della Mercatanzia, e che io aveva fatto trarre fuori dai locali di deposito, non si dovesse nemmen pensare di poterle ricondurre mediante un restauro all'antico stato e all'antica bellezza, che dovè esser grande quando ancora si conservavano intatte, vista la infinita cura con che furono eseguite e la splendidezza degli accessorî; ma si dovesse solo liberarle dall'oscura patina con che artificiosamente si erano imbrattate, e da alcune sconce macchie prodotte da ritocchi a olio; e con tali semplici riparazioni, dopo averle rimesse nella loro forma primitiva e in adatti tabernacoli, restituirle allo studio degli amatori. Le operazioni accennate essendosi di fatto eseguite con ogni maggiore scrupolo, le Virtù di Antonio e Piero del Pollaiuolo vedonsi ora tutte esposte nella Galleria.

Dirò in ultimo, che uno studio della testa della Fede, disegnato da Piero del Pollaiuolo in carta tinta con matita nera e lumeggiato di biacca, con qualche leggero tratto di sanguigna, trovasi esposto nella collezione dei disegni col n. 14506, cornice 43.

Anche due ritratti molto pregevoli furono tolti dalle stanze di deposito, perchè tornino a mostrarsi nella Galleria, ove già un tempo ebbero sede onoratissima.

In buon numero vi furono nei secoli decorsi i dipinti attribuiti a Leonardo da Vinci, di vari dei quali, per quei continui trasferimenti che si usava fare de' quadri dalla Galleria alla guardaroba granducale e da questa alle molte ville, e viceversa, venne perduta la traccia; di altri, nel presente secolo, si riconobbe errata l'attribuzione, e la critica artistica contemporanea andò poi del continuo riducendo il numero dei rimasti, tantochè per essa non ve ne avanzano più che ben pochi d' incontrastati.

Dai primi inventari della Galleria e della Tribuna fino a quelli della metà del secolo decorso, si trovano designati come *di sua mano* i seguenti:

Un quadretto in tavola, con San Giovanni che predica alle turbe (s'ignora qual fosse);

Un quadro con una battaglia di cavalli e cavalieri non finito (è giudicato una copia, e da lunghissimo tempo non è più esposto);

Un quadro in legno, dipintovi una furia (può essere la testa di Medusa, che sta nella prima sala della Scuola toscana);

Un quadro in tavola, rappresentante l'Adorazione dei Magi (proveniente dall'eredità di Don Antonio che lo aveva nel palazzo detto *il Casino,* e che vedesi nella Scuola toscana);

Un quadro in tavola, dipintovi la Madonna con nostro Signore e Santa Elisabetta (non si sa qual fosse);

Un quadro in tela, « entrovi Santa Maria Maddalena, con Marta con bossolo in mano e borchia in petto, mezze figure » (s'ignora ove sia pervenuto);

Un quadro in tavola, « dipintovi un paese con la Madonna a sedere sopra un masso, che tiene con ambo le mani Gesù bambino nudo, che sta scherzando con una pecorina » (idem);

Un quadro in tavola, « dipintovi in faccia, di mano di Leonardo da Vinci il ritratto di Raffaello d'Urbino, con l'attacco solo del busto in campo verde » (si vede nella prima sala della Scuola toscana ma non è il ritratto di Raffaello);

Un quadro in tavola, « dipintovi di mano di Leonardo da Vinci un ritratto di un giovine vestito di capellino (*sic*), con berrettino in testa simile » (si crede esser quello che si è ora estratto dai magazzini, attribuendolo a Lorenzo di Credi);

Un quadro in tela, « dipintovi di mano di Leonardo da Vinci, figure piccole, che rappresentano la Madonna con mantello alle spalle, con la destra sulla spalla di San Giovanni, che sta in ginocchio in atto di adorare Gesù bambino che siede nudo sopra il pavimento, con una femmina alle spalle del medesimo Gesù » (non si sa ove sia);

Un quadro in tavola, « dipintovi di mano di Leonardo da Vinci tre figure, una a sedere, con manto rosso, che rappresenta Giove con fulmine in mano e altri due giovani vestiti di nero con serpi avvolte; in uno di essi, a giacere, scrittovi con parole dorate *nulla deterior pestis,* con veduta di una città » (è un piccolo e mediocre quadretto d'incerto autore, nella Galleria Pitti).

Nel 1650, a 12 aprile, si consegnò alla Guardaroba, levandolo dalla Tribuna per ordine di S. A. S., « un quadro in tavola con suo ornamento d'ebano alto braccia 1 $^1/_6$, largo un braccio, dentrovi dipinta una Santa

Caterina delle ruote, fatta per mano di Leonardo da Vinci » (non si sa ove sia pervenuta).

E finalmente altro ritratto adornò nel secolo decorso la Galleria degli Uffizi come opera di Leonardo da Vinci, la cui designazione era quella di *uomo ammalato:* « Un quadro in tela (si dice nell'inventario del 1704), alto braccia 1 $^{1}/_{3}$, largo braccia 1 $^{1}/_{6}$, dipintovi di mano di Leonardo da Vinci, un uomo ammalato, con barba nera, con sopravveste con mostre di pelle davanti, e adornamento tutto intagliato e dorato » (Inventario suddetto, pag. 217).

Tale designazione proveniva per fermo dalla pallidezza del volto del giovine di ventidue anni che si vede ritratto, pallidezza che agli occhi di quei custodi che compilavano gli inventari, dovè sembrare un attestato inoppugnabile che egli fosse affetto da qualche malore; e ciò in mancanza del nome, giovava loro mirabilmente a caratterizzare con evidenza il dipinto, che non sembrava sufficientemente identificato dai soli particolari della barba nera e delle mostre di pelle. Il ritratto fu eseguito nel 1514, e questa data e l'età del giovine, stanno scritte in nero alla sommità del quadro, con bei caratteri romani: MDXIIII AN. AETATIS XXII.

La finezza dei lineamenti e il ricco ed elegante vestire, sembrano accertare che appartenne ad una classe elevata; e sia per l'interessamento che desta l'aspetto della persona, sia per la severa armonia ed un certo che di misterioso che appare nel dipinto, insieme con la squisitezza dell'esecuzione, esso attrae per tal guisa l'occhio e l'animo di chi lo riguarda, da non potersene distaccare così a fretta, e da far desiderare di tornarlo a contemplare novamente.

Il giovine porta in capo un berretto di velluto nero a piatto, molto inclinato sul lato sinistro della fronte, e da quello esce una voluminosa massa di capelli neri, tagliati a zazzera, ma leggeri e sfumati per modo da perdersene quasi il contorno nel campo del quadro bruno-giallastro. Ha sopracciglia nere spianate, ed occhi castagno-scuri non grandi, ma vivaci; naso aquilino assai lungo, bocca piccola e labbra di gentil taglio, non molto sporgenti e debolmente colorate, il superiore sormontato da leggeri baffetti neri, l'inferiore reso alquanto più evidente dalla piccola mosca sottoposta; discoperta rimane la maggior parte del mento, che solo alla base si riveste di leggiera barba, la quale guernisce gentilmente anche le gote. Il collo ha del tutto scoperto perchè veste alla francese, con camicia scollata a finissime crespe, e terminata da alto orlo ricamato in bianco. L'abito resta coperto sul dinanzi da un vestone di stoffa bruna, foderata di pelliccia con grandioso rovescio sulle spalle e sul petto, ove le due parti del vestone vengono ad incrociarsi; ma dallo sparato laterale, sotto l'omero destro, pure guernito di pelo, sporge il braccio mostrando

la manica di seta bruna operata, al confine della quale, sul polso, s'intravede una listolina della camicia; e la mano coperta di guanto di pelle giallastra, con rovescio rosso-pallido, riposa sul dorso di un volume. Con intensa attenzione il giovine guarda innanzi a sè, e i labbri, di cui l'inferiore si sposta leggermente verso destra, sembrano dischiudersi alla parola.

E forse questa intensità di espressione, la finezza del disegno, il magistero dell'esecuzione, la potenza del chiaro-scuro, e quel che di sfumato e di misterioso cui già accennammo, fecero attribuire a Leonardo quel dipinto, che fu certo uno dei più squisiti che uscissero da pennello di artista nei primi anni del secolo XVI.

Ma non fu però Leonardo l'autor suo, e i caratteri e la tecnica del dipinto mostrano senza contrasto la mano di un veneto potentissimo. Quella finezza di toni, lo splendore dei lumi, la sfumatura delle ombre gagliarde, la magistrale e insieme accurata fattura degli accessorî, la camicia, il guanto, e massime la pelliccia di una morbidezza impareggiabile, farebbero ricorrere alla mente Giorgione, quando la data inesorabile che sta sopra, permettesse di fermare il pensiero su lui già morto da tre anni; ma appunto la maniera sì palesamente giorgionesca ce lo fa ritenere di Sebastiano del Piombo, in quella sua fase (e fu la più bella) che produsse il Violinista, il ritratto di giovine donna della Galleria di Berlino, e la così detta Fornarina della Tribuna degli Uffizi, che ormai i maggiori critici sono concordi nel designare come opera di Sebastiano. Il qual ritratto, che sia quello veramente della cortigiana Beatrice di Ferrara, amata da Lorenzo duca d'Urbino, ci sembra esser comprovato dal fatto, che la giovine e bella donna in esso raffigurata serviva da modella a Sebastiano, il quale la ritraeva nel quadro di Berlino quasi venditrice di frutta, tenendone fra le mani un colmo canestro, e indubbiamente ancora se ne riconoscono le sembianze nella Santa Maria Maddalena del quadro di San Giovan Crisostomo in Venezia, dove, se il pittore non fece un esattissimo ritratto di lei, mise però abbastanza de' suoi caratteri per accertare che ebbe dinanzi a sè come modello la persona stessa da lui ritratta nelle altre due tele.

Qual fosse la prima provenienza del ritratto dell'*uomo ammalato* rimane ignoto, ma nella Galleria fu, secondo ogni probabilità, recato da una delle molte ville medicee. Ci apparisce per primo nell'inventario del 1704 fra i quadri della Tribuna con la descrizione che riferimmo, e nel susseguente inventario del 1753 si trova iscritto nell'identico modo e con la medesima attribuzione a Leonardo, non più nella Tribuna, ma bensì nella sala detta dell'Ermafrodito; e parimente nell'inventario posteriore del 1769. Ma nell'altro, che succede del 1784, il ritratto dell'*uomo ammalato* è scomparso, non solo da quella stanza, ma dalla Galleria, nè vi riappare nell'inventario del 1825.

Fu dunque fra il 1769 e il 1784 che venne tolto dall'esposizione e relegato nelle stanze di deposito, e la ragione dovè esserne senza dubbio che il dipinto (eseguito su finissima tela) sfondato in più luoghi, forse per caduta, e mal riparato da una cattiva foderazione e da grossolane stuccature fatte con cera, dava a vedere le rotture in modo spiacevolissimo; e inoltre soggiacque poi in quell'occasione ad indiscreta lavatura, dalla quale il volto del giovine rimase assai danneggiato. Il mostrare pertanto troppo apertamente le ingiurie patite, par certo che debba aver fatto ritenere conveniente il sottrarlo dall'esposizione, inviandolo alle stanze di deposito.

Nonostante però il danno sofferto, a me parve che il dipinto fosse ancora di tale importanza da doversi restituire alla pubblica vista; e lo feci rintelare di nuovo con molta diligenza al fine di riunire esattamente i labbri delle rotture, e toglierne quelle stuccature a cera, che, producendo grossezza e macchie, in mal modo lo deturpavano apprestando così all'*uomo ammalato* quelle cure che si rendevano possibili senza portargli alcuna alterazione, come sarebbe avvenuto volendo supplire, mediante restauro, a ciò che era stato asportato. A giudizio di persone competenti, il lavoro eseguito con grande amore dal signor Luigi Grassi è riuscito meritevole di encomio, e l'*uomo ammalato* prenderà posto fra i ritratti della Galleria che più attraggono l'attenzione degli studiosi. Non poche furono le ricerche che feci per rintracciare chi potesse essere il giovine ritrattato, lo che aumenterebbe ancora l'importanza del dipinto; ma sebbene mi sembri di esserne sulle tracce, non potei per ora ridurre a compiuta certezza le congetture mie.

Il libro, sul quale posa la mano destra, sembra qualificarlo come dottore in legge o come uomo di lettere; e parmi assai verosimile possa essere uno dei giovani letterati che furono alla Corte di Leone X, assunto al Pontificato nel 1513.

L'altro ritratto che tolsi dai magazzini, appartiene per fermo a Lorenzo di Credi; è il ritratto di un giovinetto dalla dolce fisonomia e dallo sguardo modesto, mestamente pensoso; e questo pure, nel passato secolo, ebbe posto nella Tribuna come opera di Leonardo, trovandosi con tale indicazione iscritto sull'inventario del 1704. Scompare poi dagli inventari nella seconda metà del secolo, e naturalmente per esser passato alle stanze di deposito, dove si trovò esso pure malmenato in molte parti da una forte lavatura, cui quel delicato dipinto a tempera era stato sottoposto; e bisogna convenire che i dipinti della Galleria non erano in quel tempo molto bene affidati.

Sopra un graziosissimo e finissimo fondo di paese, nel quale vedesi da un lato un castello posto su di un fiume, e dall'altro un poggio rivestito d'alberi, campeggia il giovinetto che indossa una tunica quasi nera,

con colletto stretto al collo, sormontato appena da una lista di camicia; ha un nero berrettino in capo, dal quale escono i lunghi capelli castagni che coprono gli orecchi scendendo fin sulle spalle. Il grazioso movimento della testa, il disegno senza difetto, e l'esecuzione preziosa che scorgesi massimamente nel paese, mostrano con quale amore e perizia fu dipinta quella tavoletta, forse il ritratto dell'autore stesso; ed essendo importante anche sotto questo aspetto, ritenni che si dovesse togliere all'oblio più che secolare e, apportandole leggiere riparazioni, riporre alla pubblica vista.

Ma se i quadri citati che vennero ad aumentare le collezioni erano già in possesso della Galleria, non mancarono alcuni nuovi acquisti.

Essendo stata presentata a questa Direzione una tela di Van Dyck, figurante i ritratti di due giovani signori inglesi, ed avendone parecchi intelligenti d'arte che furono consultati, giudicato conveniente l'acquisto, venne proposto al Ministero dell'istruzione che lo approvò, e fu effettuato. Sono i ritratti (secondo ciò che viene assicurato) dei due giovani fratelli Bernardo e Giovanni Lennox, figliuoli del duca di Gordon, che perirono, poi nella battaglia di Alreoford, presso il Borgo di Botleigh nella Contea di Hampshire. I personaggi (di grandezza naturale in due terzi di figura) hanno carattere pronunciatissimo. Il maggiore dei fratelli, che seduto a mano destra sul dinanzi del quadro vedesi di profilo con la persona, volge con moto pronto e vivace il viso verso il riguardante; ha lunghi e biondi capelli inanellati, che gli scendono sulla fronte, e dai lati fin sulle spalle; faccia molto lunga, naso aquilino, grandi occhi azzurro-scuri, il labbro inferiore assai sporgente e carnoso. Una grande goletta ornata di trina gli guernisce il collo; indossa un giubbetto di raso bianco ricamato all'estremità, e brache di seta celeste guarnite pure di alta trina sulle cuciture laterali. Sul giubbetto porta un mantello anch'esso di seta celeste, foderato di raso bianco, che arrovesciato sul sinistro braccio scopre la mano poggiata sul fianco e vestita di guanto, che regge pure il guanto della mano destra, lasciandolo penzolare lungo la coscia. Il moto di questo personaggio è nella parte superiore similissimo a quello del Carlo I d'Inghilterra dello stesso Van Dyck, il quale, pure di profilo a destra, si volge verso lo spettatore, e nella sinistra mano inguantata che posa sul fianco, tiene il guanto della mano destra.

Il fratello, che sta alquanto più indietro e di fronte, riposa il destro braccio sulla base di un pilastro, con la mano abbandonata, e l'altra tiene sul fianco. Esso pure ha viso lungo ma assai più pieno del fratello; capelli biondi distesi, scendenti sulla fronte e sulle spalle, naso aquilino, occhi cerulei, labbra pronunciate e sanguigne. Anch'esso ha grande goletta ornata di trine, e veste un giubbetto di teletta d'oro con trine pur d'oro, dai cui

tagli traspare la bianca camicia. Ha brache di stoffa rossa, ed eguale il mantello foderato di teletta d'oro, che gli copre affatto il braccio sinistro. Il fondo del quadro sembra l'interno di una sala, ma rimane avvolto nell'ombra, vedendosi soltanto il principiar di un pilastro.

Il tono del dipinto è robustissimo, e massime nella figura del giovine seduto, l'esecuzione ne è di gran magistero. Il raso bianco del mantello, lumeggiato con grande ardire, fa sembrare che il braccio che il giovine tiene sollevato posando la mano sul fianco, esca fuor della tela, tanto è il suo rilievo; il colore celeste pallido delle brache, le trine che le guerniscono, il tono bigio dei guanti, il pomo e la guardia della spada, formano un insieme di colore della maggior ricchezza e armonia.

Altro acquisto che venne fatto, è un dipinto di Giuliano Bugiardini. Nella collezione dei pittori toscani agli Uffizi figurava un solo quadro di lui, e il Ministero dell'istruzione, presentandosi l'opportunità di poterle unire un'altra opera ben certa e ben conservata del medesimo artista, proveniente da una privata raccolta posta in vendita, ritenne opportuno di acquistarla. È una tela rappresentante, in dimensioni di due terzi dal vero, la Vergine, che in aperta campagna, stando in ginocchio sul terreno erboso, sorregge con la mano sinistra il bambinello Gesù tutto ignudo; il quale dritto su di un rialzo di terreno, dietro a cui sorge con altre piante di alto fusto un palmizio, tira a sè una foglia di quello, sorridendo al piccolo San Giovanni che inginocchiato tende a lui la mano destra come implorandolo, mentre con la sinistra preme sul petto una crocellina di canna. E la Vergine, volgendoglisi con uno sguardo affettuoso, gl' indica con la destra mano il divino infante, come quello da cui ogni grazia proviene.

Il cielo è sereno, e solo alcune nuvolette biancastre ne velano l'azzurro, quasi in confine dei lontani monti; e più prossime vedonsi collinette ridenti, e una pianura solcata da una stradicciola per la quale s'inoltra San Giuseppe, menandosi dietro per la briglia un asinello. Nel dinanzi del quadro, poggiato a un cespuglio d'erbe sta un cartellino, in cui si legge di piccoli caratteri: *Julianus florentinus faciebat, 1520.*

La tela, dipinta dal Bugiardini nella sua età di quarantacinque anni, è assai gentile di disegno, robusta e armoniosa di colorito, e l'esecuzione fa prova della sua consueta diligenza. Il Bugiardini non è uno dei maggiori artisti del suo tempo, e le sue opere non hanno certamente quell'alto merito che egli attribuiva loro, ma però vedonsi con piacere, e non mancano di belle qualità.

Anche pel Gabinetto dei disegni venne fatto acquisto di un bello schizzo a penna di Annibale Caracci, figurante il ratto di Proserpina.

E. Ridolfi.

X.

R. PINACOTECA DI BOLOGNA.

Nielli del Francia.

Francesco Francia, per noi celebre soltanto come pittore, a' tempi suoi era ancor più come orefice, sì che firmava molti de' suoi quadri: *Francia aurifex fecit.* Quanto andasse famoso per i suoi lavori d'ogni genere in metalli preziosi lo possiamo arguire anche dalle lodi dei migliori fra i suoi contemporanei e dalle notizie di opere altamente stimate e pagate, che eseguiva per le prime famiglie di Bologna. È noto pure ch'egli teneva in casa sua una bottega d'orefice accanto allo studio di pittura. Per le nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este apparecchiò vasellami e lampadari d'argento a foglie e fiori; per Ercole I d'Este nel 1485 lavorò una collana con le imprese principesche. [1]

Ma di tante produzioni di sommo pregio uscite dalla sua bottega, nessun'opera ci è rimasta autenticata da documenti come lavoro di sua mano.

Le due « Paci » della Pinacoteca di Bologna, attribuitegli dalla tradizione, non hanno altro indizio che quello di provenire dalla chiesa di San Giacomo, e di portare gli stemmi dei Bentivoglio, principali committenti ed amici del Francia, o di famiglie ch'erano in intime relazioni con essi. Anzi non sono veramente due « Paci », ma « più propriamente due anconette o *maiestati,* come solevansi chiamare nel Quattrocento quelle immagini sacre, vuoi d'argento, vuoi di pittura e scultura, le quali erano date a corredo delle novelle spose, e recavano gli stemmi dei coniugi. » [2]

[1] A. Venturi, *Il Francia.* (*Rassegna Emiliana di storia, letteratura e arte.* Modena, fasc. I, 1888).

[2] A. Venturi, op. cit. Le due « Paci » sono descritte dal Dutuit nel suo « Manuel de l'amateur d'estampes » vol. I *b,* pag. 21 n. 78 e pag. 25 n. 94. Sulla storia di esse

Quando Isabella d'Este andò sposa a Mantova, fu commessa a fra' Rocco, orefice di Milano, un'anconetta di grandissimo prezzo, e, giunto a Ferrara l'oggetto, alcuni cortigiani chiesero se il duca di Ferrara avrebbe fatto per Beatrice d'Este « maiestate cum già fece per quella di Mantua ».[1] Ciò dimostra come verso la fine del secolo XV si usasse dalle donne che andavano a marito recare immagini sacre con gli stemmi delle famiglie affini.

Confrontando il disegno del niello raffigurante la Crocifissione e i quadri del Francia, l'affinità strettissima delle forme, dei visi, e specialmente delle pieghe e del paesaggio con la città in fondo e due monti ai lati, risulterà evidente, come pure la finitezza del disegno anche nei particolari e la delicatezza del sentimento. Ma però è anche da notarsi come in certi accessorî delle forme e del movimento differisce e resta inferiore il niello ai quadri del maestro. La posizione dei due santi inginocchiati ai lati non può essere giudicata molto felice, specialmente perchè ha obbligato l'artista ad avvicinare troppo San Giovanni e Maria alla croce. I due angioli sono troppo piccoli, e pare che volino molto lontano sopra la città o i monti in fondo, e non sotto le braccia di Cristo; il fondo è troppo curato nell'esecuzione. Si vede troppo l'orefice che si compiace di mostrare la sua abilità a rappresentare molte cose distintamente anche in piccolissimo sesto. Nei movimenti delle figure mi pare che manchi quella piegatura leggera del corpo, quell'inchino della testa caratteristici per la dolcezza sentimentale dell'espressione che il Francia dà alle sue figure, e quelle pare siano più dritte, dure, rigide, delle solite. Egli non ha mai dipinto un Cristo, che, come quello, guardi dritto in basso senza chinare la testa verso l'una o l'altra spalla. Ma anche in un'altra particolarità caratteristica il niello differisce dalla nota maniera del Francia. Le mani, benchè disegnate con una finezza che mostra l'artista capace di rendere con la sua tecnica qualunque forma o espressione di sentimento, non hanno le dita fine, lunghe e dritte, quasi senza giunture, delle figure dipinte da lui, anzi sono molto più larghe e più corte. Anche il paesaggio, senza varietà di piani e senza quegli alberetti col rado fogliame, che pare prediligesse, potrebbe giudicarsi troppo rigido.

Quantunque vicino all'arte del Francia, il niello della Crocifissione non mi pare che, confrontato con i quadri del maestro, si debba assolutamente considerarlo come certo di sua mano. In ogni modo, la posa-

non è stato possibile di avere altre notizie che quelle indicate da lui. La tavola qui unita è in fotoincisione ritoccata dal prof. Anacleto Guadagnini di Bologna.

[1] A. Venturi, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara, nel secolo XV.* (*Archivio storico lombardo.* Milano, 1885).

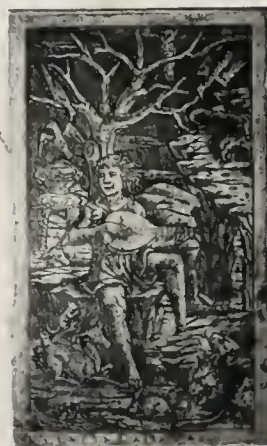
tezza delle mosse, le pieghe meno tondeggianti ed abbondanti che nei quadri posteriori del Francia, la forma quadrata dei visi e la statura piuttosto corta delle figure ci obbligherebbero ad assegnare il niello al primo periodo dell'attività dell'artista, che va fino al 1490 incirca, della quale epoca soltanto poche pitture sono fin qui conosciute, come, per esempio, la Madonna Bianchini, a Berlino; il Santo Stefano nella Galleria Borghese; la Madonna con due angioli, in Monaco; l'Adorazione dei Pastori, a Glasgow; il San Giorgio nella Galleria Nazionale in Roma.

Certo il confronto di opere d'arte di natura e tecnica e sesto tanto diversi fra loro, da esigere naturalmente un trattamento diverso nelle forme artistiche, non può dare risultati sicuri. Bisogna studiare anzi tutto i nielli nei loro rapporti reciproci, le loro differenze stilistiche e tecniche e la qualità del lavoro, per poter stabilire fino a che punto questa o quella forma presenti una individualità artistica.

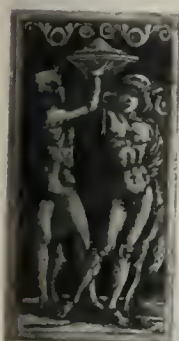
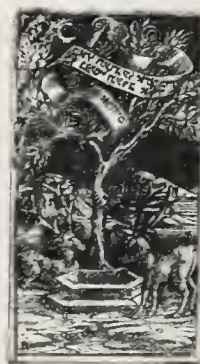
Tutto il tesoro di circa 500 a 600 cosidetti « nielli » del Quattrocento conosciuti finora, cioè: lastre niellate, impronte in zolfo, impressioni su carta da quelle o da questi, e finalmente impressioni su carta da incisioni fatte ad imitazione dei nielli per servire da modelli, ecc.,[1] si possono dividere in due gruppi principali, lasciando da parte altri di minore importanza come anche i lavori posteriori: il *fiorentino* e il *bolognese*. I nielli fiorentini mostrano procedimenti tecnici più antichi di quelli di Bologna, tanto nella fattura delle lastre niellate, quanto anche nelle impressioni, fatte quasi tutte dalle impronte in zolfo,[2] e pare che abbiano avuta la loro fioritura nella scuola del Ghiberti, e specialmente in quella di Antonio Pollaiolo, celebre niellatore del tempo suo.

I nielli bolognesi, i quali, per il nostro studio, interessano specialmente, mostrano tutti ad evidenza le forme di Francesco Francia. Tranne le due « Paci » o « Maiestati » della Pinacoteca di Bologna, le lastre niellate che si possono attribuire alla Scuola bolognese sono senza importanza

[1] Vedi: *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen,* 1894, fasc. 2; la letteratura è indicata nel vol. I *b*, del *Manuel de l'amateur d'estampes* del Dutuit al quale si riferiscono i numeri citati.

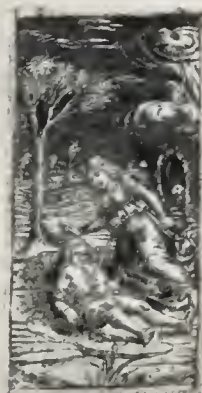
[2] La questione, se si possano prendere dalle impronte in zolfo impressioni su carta, molto discussa tempo fa e della quale parlai anche nel mio articolo suindicato, adesso può considerarsi definitivamente risolta per il fatto che esiste nella Coll. Rothschild in Parigi la impressione d'un niello il quale mostra rotture e mancanze, mentre l'originale, bellissimo lavoro fiorentino del 1450 circa, che rappresenta il battesimo di Cristo, si conserva intatto nella collezione del signor dott. Albert Figdor in Vienna; e ciò prova ad evidenza che la impressione del tutto identica al niello, non può essere stata presa direttamente, ma da un'impronta logora in zolfo.

Neg. Kristeller

Fotoinc. Danesi - Roma

IMPRONTE DI NIELLI
ED INCISIONI IMITATE DA NIELLI BOLOGNESI

XVI XVII XVIII XIX XX XXI XXII XXIII XXV XXIV XXVI XXVII XXVIII XXIX XXX XXXI XXXII XXXIII XXXIV

v. Kristeller

Fotoinc. Danesi - Roma

IMPRONTE DI NIELLI
ED INCISIONI IMITATE DA NIELLI BOLOGNESI

artistica. Si è conservato invece un grande numero d'impressioni su carta, prese o dalle lastre da niellarsi, o da incisioni fatte a guisa di nielli, o copiate da nielli veri. Mentre le impressioni su carta da nielli fiorentini per lo più sono prese dalle impronte in zolfo, in Bologna, ove l'uso delle impressioni, e forse anche del lavoro in niello stesso, probabilmente è di data posteriore, gli orefici pare che non conoscessero l'uso delle impronte in zolfo e delle impressioni su carta da esse. Tra le prove su carta di nielli bolognesi non si trova alcuna che porga indizio di essere presa da una impronta in zolfo; ma sembrano essere tirate tutte dalle lastre stesse prima che vi fosse messo il niello.

Può dirsi un caso fortunato che proprio del niello con la Crocifissione attribuito al Francia ci sia giunta una impressione su carta, la quale si conserva tuttora nella collezione Albertina di Vienna. È strano che, quantunque si sia studiato e discusso sulla questione dei nielli, questo foglietto importante sia rimasto finora quasi inosservato, o ritenuto per una copia moderna, o confuso con la lastra niellata di Bologna; mentre il confronto con questa avrebbe potuto risparmiare tante discussioni e risolvere tanti dubbi.

Le singole forme e le molte particolarità risultanti da un confronto scrupoloso della fotografia dell'impressione con la lastra niellata stessa, provano che quella dev'essere tirata proprio da questa. Abbiamo dunque qui il caso, forse unico, che ci sia conservato col niello originale una impressione su carta presa direttamente da esso. Per l'attuale studio la stampina dell'Albertina acquista un'importanza speciale, perchè ci permette di confrontare il niello, col mezzo della impressione, direttamente con le impressioni di altri nielli bolognesi. (Vedi riprod. V).

Queste ultime presentano fra loro differenze grandissime nella finezza del disegno e della tecnica. Dalle impressioni le quali, per l'impronta di buchi (che nella lastra stessa servivano per fissarla sull'oggetto che doveva ornare), per le lettere stampate a rovescio, e per la profondità e precisione delle linee incise, mostrano di essere prove ottenute da veri nielli eseguite con finezza insuperabile, si vien giù a copie di tali nielli (prese non più da lastre da niellarsi, ma da semplici incisioni fatte per la impressione) lavorate con la massima diligenza, ma senz'anima e senza la fresca originalità delle prime; poi a lavori fini sì, ma già duri un poco nei contorni, forzati e col tratteggiamento confuso; e si arriva finalmente a un gruppo d'incisioni, quasi tutte di formato più grande, imitate da nielli veri, che servivano come modelli per questi o per altri ornati; incisioni manierate nelle forme, con i movimenti esagerati e fiacchi nello stesso tempo, con le forme larghe, disegnate con poca precisione e con ampiezza già cinquecentista. Infatti, queste incisioni anche per altri motivi sono da ritenersi

eseguite al principio del secolo XVI. Si trovano fra esse alcune copie da incisioni del Dürer (Dut. 696, ripr. XV) e del maestro J. B. coll'uccello (Dut. 317).

Molti dei nielli su mentovati come i migliori e più antichi, sono di finezza di disegno e di esecuzione, e si avvicinano tanto allo stile di Francesco Francia e tanto combinano con la sua maniera d'incidere le monete, che non si dovrebbe esitare a crederli di sua propria mano.

Vi sono da notare anzitutto alcuni ritratti (Dut. 587, ripr. II; Dut. 590[bis], ripr. VII; Dut. 590, ripr. VIII; Dut. 585, ripr. IX; Dut. 573, ripr. XI), l'Orfeo che suona (Dut. 353, ripr. XIII). Altri meno eccellenti, sono pure d'identico stile, per esempio, l'Angelo con Tobia (Dut. 20, ripr. XXXII), Piramo e Tisbe (Dut. 267, ripr. XXXIII), Giuditta (Dut. 15, ripr. IV) ed altri.

Però molti nielli in tutti i gruppi distinti disopra, anche dei più fini, portano un monogramma o un nome, che ci rivela un artefice, il quale, benchè artisticamente sotto influsso del Francia, personalmente deve essere stato indipendente da lui. Alcuni sono segnati P, o: O.P.D.C., o da un monogramma composto dalle lettere P. e C., e finalmente vi è una impressione (Dut. 676, la Risurrezione di Cristo) firmata con l'intero nome dell'autore: DE.OPVS.PEREGRINI.CES. Si deve supporre che questi segni hanno relazione tra loro, benchè i lavori così firmati mostrino diversità grandissime di stile e di esecuzione. Può darsi che questo Peregrino sia vissuto a lungo e abbia lavorato molto disugualmente; ma forse anche questa sigla è solo una firma della bottega, che copre anche lavori di assistenti e scolari. Uno dei suoi lavori più interessanti è l'Orfeo (Dut. 686, ripr. XIV), il quale riproduce il niello finissimo che dianzi attribuivo al Francia stesso.

L'inferiorità di Peregrino è evidente, però l'esecuzione tecnica è egregia e contrasta moltissimo con la debolezza dei suoi lavori posteriori.

Altri nielli con la firma di Peregrino stanno ancora di sopra a questa copia, come specialmente la « Roma » (Dut. 309, ripr. VI), firmata con un piccolo P sbarrato che in finezza può gareggiare coi migliori nielli della Scuola bolognese.

Ora, confrontando il niello della Crocifissione attribuito al Francia e le impressioni di nielli bolognesi, vediamo che esso corrisponde perfettamente in tutte le particolarità di stile e di tecnica con quelle che abbiamo indicate come le migliori e le più antiche. Non è punto superiore ai lavori più fini attribuiti al Francia, all'Orfeo, al ritratto del Bentivoglio ed altri ritratti, e non si può dire di miglior qualità neanche del niello della « Roma » (V. ripr. VI), che porta la sigla di Peregrino. Sta sullo stesso

livello anche coi nielli dell'Angelo con Tobia, Piramo, e Tisbe ed altri (V. ripr. XXXII, XXXIII e IV).

Si potrebbe supporre che la « Roma », la quale non è impressione d'un niello vero, sia copia esattissima fatta dal Peregrino da un niello del Francia sconosciuto finora; e infatti le molte copie scrupolose da nielli bolognesi, per esempio, quella dal niello con Vulcano in Bologna (V. *Le Gallerie Nazionali*, vol. II, 1896, tav. XXX, 2) e della Giuditta (Dut. 15 e 16) ci darebbero un certo diritto a tale supposizione. Ma non soltanto il monogramma di Peregrino sulla « Roma » c'impedisce di attribuire senz'altro con la « Pace » di Bologna tutto questo gruppo dei nielli più fini al Francia, ma anche la estrema difficoltà di distinguere precisamente i lavori sicuri del Francia da quelli de'suoi scolari, specie del Peregrino. La transizione dalle opere più fine a quelle di pregio artistico minore è lenta, graduata, sottile.

Forse ci avviciniamo meglio alla verità, dicendo che i nielli di esecuzione più delicata siano stati lavorati nello studio del Francia, nel quale, come sappiamo, operarono molti garzoni ed artisti provetti. Alcuni nielli saranno stati eseguiti dal maestro stesso, specialmente alcuni dei ritratti bellissimi, l'Orfeo e fors'anche il niello della Crocifissione, a favore del quale si può addurre anche il fatto che è stato eseguito per la famiglia del Bentivoglio (ripr. II, V, VII, VIII, IX, X, XI, XIII). Altri nielli furon forse lavorati con suoi disegni e sotto i suoi occhi da' suoi migliori aiuti e scolari, in modo che la parte del maestro si confonde con quella di essi. Di questo genere pare sieno, per esempio, l'Angelo con Tobia, Piramo e Tisbe, Giuditta ed altri (ripr. IV, XVI, XVIII-XXVIII, XXX-XXXIV, dei quali alcuni forse anche del Peregrino stesso). Un terzo gruppo comprende i lavori finissimi fatti e segnati da Peregrino da Cesena, probabilmente in parte ancora nella bottega stessa del Francia e sotto la direzione di lui, come la « Roma », Ercole e Dejanira (Dut. 684), la Donna legata all'albero (Dut. 681, ripr. III), il Trionfo di Venere e di Marte (Dut. 679), l'Omaggio a Venere (Dut. 313 e 314), la copia dell'Orfeo (Dut. 686, ripr. XIV) e molti altri (ripr. I, III, VI, XIV, XXIX). Forse intanto Peregrino, lasciata la bottega del Francia, incominciava a lavorare per proprio conto. Non solo la firma più estesa (O. P. D. C.) e più evidentemente applicata sulle impressioni ci conduce a tale supposizione, ma anche la qualità del lavoro che, quanto più divien pretensiosa la firma, tanto più divien trascurato nel disegno, dozzinale e duro nell'esecuzione tecnica, che si allontana man mano dalla vera e propria del niello (ripr. XII, XV, XVII).

Gioverà ricordare qui Marcantonio Raimondi, genio però più forte e più indipendente del Peregrino, il quale, anche lui, senza dubbio, fece il

tirocinio nella bottega del Francia e lavorò allora in modo che alcune delle sue incisioni non a caso poterono essere attribuite al maestro. Lascia poi Bologna e lavora per conto proprio, trovando vié nuove e inaugurando sotto l'influsso di Raffaello una nuova epoca dell'arte dell'incisione. Morto Raffaello e cessata la sua felice influenza, anche Marcantonio si abbandona a una produzione piuttosto commerciale, a un genere di lavoro trascurato e floscio.

Ho lasciato da parte finora l'altro niello della Pinacoteca di Bologna, la Risurrezione di Cristo, attribuito anch'esso al Francia, perchè, mentre quello della Crocifissione trova riscontro fra gli altri molti nielli bolognesi, conservatici in impressioni o in copie antiche incise, anzi, come abbiamo visto, ha la identica tecnica di alcuni di essi, questo secondo niello mostra uno stile del disegno ed una tecnica molto diversa da quelli di tutti gli altri.

Il niello della Crocifissione, come già fu rilevato, mostra forme corrispondenti a quelle del primo periodo del Francia; questo della Risurrezione invece, secondo il carattere del disegno maturo, le forme ampie e tonde, il panneggiamento abbondante, mostra di appartenere a un periodo non anteriore al 1500. Come la composizione più moderna e affatto diversa dagli altri nielli bolognesi, così anche il movimento dolce e pieno di sentimento, o piuttosto di sentimentalità, e la tecnica più larga, che più pittoricamente dispone le masse della luce e delle ombre, mettono il niello della Risurrezione nel periodo in cui Francia, per il contatto con l'arte umbra e fiorentina, aveva modificato il proprio stile.

Ora mi par facile spiegar questo fatto: Gli scolari e imitatori del Francia, specialmente Peregrino, anche quando avevano già lasciata la bottega del maestro, continuarono a lavorare nello stile e nella tecnica usati dal Francia giovane, e svilupparono o piuttosto fecero degenerare lo stile del maestro secondo il loro metodo più materiale, più adatto ai bisogni della riproduzione commerciale, allontanandosi sempre più dalla finezza della sua tecnica e dal suo sentimento artistico. Il maestro stesso invece, continuando egli pure a lavorare come orafo, modificò il suo stile in tutt'altro senso, conforme allo sviluppo che prese nella sua arte principale d'allora, nella pittura. Ecco come dalla tecnica minuziosa, fine e un poco troppo materiale, coi gruppi di sottili linee di tratteggio, quale si vede nel niello della Crocifissione, il Francia arriva allo stile più largo e più libero del niello della Risurrezione, mentre i suoi primi scolari si ostinavano nello stile anteriore. Sembra però che in quest'epoca poco più si sia lavorato di niello nella bottega del Francia, se non dobbiamo pensare che quasi tutte le opere sieno perdute; e infatti Benvenuto Cellini [1] dice

[1] *Trattato di orificeria.* Firenze, 1568, fol. 11 *r.*

che la tecnica del niello nel principio del '500 era già quasi fuori d'uso. Ma vi è un reliquiario proveniente da Reggio d'Emilia nel South-Kensington Museum in Londra con quattro nielli di esecuzione molto trascurata, eseguiti nel 1496 da Raffaello Grimaldi, rappresentanti quattro scene della vita di Santa Caterina, i quali possono darci un'idea dello stile della scuola d'oreficeria del Francia d'allora. Nella composizione, nel disegno e nella tecnica sono interamente diversi dai nielli antichi e posteriori del Peregrino, e benchè di gran lunga inferiori, si collegano benissimo con lo stile e la tecnica della Risurrezione.

Forse proprio perchè il niello della Crocifissione è opera del Francia ancora principalmente orafo, e perchè vi è troppo accentuato il lavoro tecnico, troppo in mostra l'abilità tecnica dell'artista, non era possibile riconoscerne chiaramente l'individualità e scernere le caratteristiche dello stile suo personale. Il niello della Risurrezione invece, nello stile largo e grandioso, nel disegno delle singole forme, nell'espressione del sentimento, rivela chiaramente lo stile individuale del Francia.

Da quello della Crocifissione fino ai nielli posteriori di Peregrino e della sua Scuola, per esempio quello della Risurrezione di Cristo, firmato col nome intero di Peregrino (Dut. 676, con riproduzione) si vede uno sviluppo continuo, ma monotono, più una degenerazione che un progresso nella contorsione e violenza dei movimenti, nell'ingrandimento solo materiale delle forme umane, vegetali ed ornamentali, mentre gli elementi artistici rimangono gli stessi.

Dalla Crocifissione alla Risurrezione invece si scorge il progredire d'un vero artista, che, trovate forme nuove, più larghe e libere, le adatta alla tecnica antica, e, padrone delle forme, ascende a più alta, grandiosa manifestazione del suo ideale. Il primo niello è capolavoro più della tecnica che dell'arte espressiva; il secondo rivela l'artista, il quale, liberatosi dai vincoli della tecnica, sa esprimersi in modo pieno e personale.

Mi pare che questa supposizione trovi conferma anche nelle forme delle cornici. Taluno sosterrà che, essendo la cornice del niello della Crocifissione tanto più ricca di quella dell'altro, e finita con tanto maggior lusso di smalto, rilievi, forme architettoniche e finissimi particolari ornamentali, splendente di oro e di colori, in modo da formare per sè sola veramente un capolavoro dell'arte decorativa, saranno superiori anche l'importanza data ad esso dall'artista e l'autenticità dell'origine. Invece, proprio perchè l'effetto della cornice prepondera sulla rappresentazione, mentre nell'altro niello la cornice molto più semplice, di forme più larghe, più modesta, benchè di stile e di esecuzione finissima, è davvero soltanto cornice, non forma un'edicola come l'altra, credo proprio per questo il niello della Risurrezione si manifesti come opera più artistica, più spirituale,

più un quadro rappresentativo che un insieme decorativo, di più sostanzial valore e di meno appariscenza.[1]

PAUL KRISTELLER.

[1] Elenco delle riproduzioni di impronte di nielli bolognesi riprodotti nelle annesse tavole:

I. (Peregrino) L'Abbondanza, Dutuit 306, British Museum; II. (Francia) Ritratto d'un Bentivoglio, Dut. 587, Brit. Mus.; III. (Peregrino) Donna legata a un albero, Dut. 681, Berlino; IV. Giuditta, Dut. 15, Brit. Mus.; V. (Francia) Crocifissione, prova del niello, Dut. 78, Vienna, Albertina; VI. (Peregrino) Roma, Dut. 309, Berlino; VII. (Francia) Busto di donna, Dut. 590*bis*? Brit. Mus.; VIII. (Francia) Busto di donna, Dut. 590, Brit. Mus.; IX. (Francia) Busto d'un giovane, Dut. 585, Vienna, Albertina; X. (Francia) Busti d'una donna e d'un giovane, Dut. 566, Brit. Mus.; XI. (Francia) Busto d'un uomo con elmo, Dut. 573, Coll. Dutuit; XII. (Peregrino) S. Rocco, Dut. 218, Parigi, Bibl. Nationale; XIII. (Francia) Orfeo, Dut. 353, Brit. Mus.; XIV. (Peregrino) Orfeo, Dut. 686, Berlino; XV. (Peregrino) Il portastendardo, Dut. 696, Brit. Mus.; XVI. Amore trionfante, Dut. 380, Brit. Mus.; XVII. (Peregrino) Abramo che va per sacrificare Isacco, Dut. 669, Parigi, Bibl. Nat.; XVIII. Il trionfo d'Amore, Dut. 392, Vienna, Albertina; XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV. I cinque Paladini, Dut. 504-508, Brit. Mus.; XXII. Ercole coll'idra, Dut. 340, Brit. Mus.; XXV. Busto di donna in ornamento, Dut. 605, Pavia, Mus. Malaspina; XXVI. Due guerrieri che reggono un vaso, Dut. 483, Coll. Dutuit; XXVII. L'amore di Dio, Dut. 413, Brit. Mus.; XXVIII. Ritratti di due amanti, Dut. 567, Coll. Dutuit; XXIX. (Peregrino) Trionfo di Nettuno, Dut. 680, Brit. Mus.; XXX. Due Amori su delfini, Dut. 428, Pavia, Mus. Malaspina; XXXI. Donna con spada e globo, Dut. 472, Berlino; XXXII. L'Angelo con Tobia, Dut. 20, Berlino; XXXIII. Piramo e Tisbe, Dut. 267, Berlino; XXXIV. Mercurio, Dut. 300, Brit. Mus. (Le stampe senza nome di autore sono opere della bottega del Francia).

XI.

MUSEO NAZIONALE DI RAVENNA.

Il velo di Classe.

I.

Lacerti ravennati — Girolamo Rossi — Mauro Sarti — G. B. Biancolini Domenico Vallarsi — G. G. Dionisi — Rohault de Fleury.

Al Museo nazionale di Ravenna vennero depositate negli ultimi anni tre fascie a ricamo, che ci dànno i ritratti convenzionali di tredici fra i più antichi vescovi di Verona, [1] oltre alla Mano divina, all'immagine di S. Michele arcangelo e al ritratto convenzionale di S. Fermo. A quelle tre fascie, che indubitatamente dovevano, unite insieme, far parte di un velo, si usa dare il nome di velo di Classe, cioè del monastero Classense, dove le fascie si conservarono sino al principio di questo secolo. In una delle dette fascie le figure sono disposte così, che la fascia va collocata orizzontalmente. Nelle altre due fascie le figure sono collocate in senso contrario, e chi le vuol guardare, deve tenere le fascie nel senso verticale. La prima fascia è assai più larga delle altre due, e misura m. 0.765 di lunghezza, e 0.113 in larghezza. Delle due rimanenti, quella che comincia con *Saturninus* è lunga 0.53, e larga 0.093, e l'altra è lunga 0.655 e lunga 0.095.

Ma tutte e tre sono frammentarie. La prima fascia, l'orizzontale, è lacerata al lato destro, e sono lacerate inferiormente le due altre fascie. La prima è invece completa al lato sinistro, come si desume da ciò che il filo rosso, che serve di cornice ai margini superiore e inferiore della fascia stessa, si protende anche a chiudere il margine di sinistra. La stessa

[1] Non si può a meno di pensare al celebre catalogo figurato dei Papi, presso la Basilica di S. Paolo fuori delle mura, a Roma. Questo raffronto fa divedere come il desiderio di conservare le immagini dei vescovi si leghi e si fonda con la composizione dei più antichi cataloghi dei medesimi.

ragione, cioè la presenza della ricordata cornice costituita dal filo rosso, ci persuade che le due fascie verticali sono complete al margine superiore.

Ogni immagine è chiusa in un cerchietto, circondato da ornamenti.

Ciascuna di queste fascie è formata nel modo seguente, secondo che mi risultò dall'esame fattone il 21 ottobre 1891, quando le potei esaminare personalmente. Quei cimelî trovavansi allora nella Biblioteca comunale di Ravenna.

Sono adunque queste fascie costituite da due canevacci di lino, dei quali il superiore è sottile e di tessitura fine, paragonato al canevaccio inferiore, più spesso e più rozzo. Il fondo sul quale spiccano i cerchielli e gli ornati relativi, è aureo, ed è formato da un ricamo a punto semplice, di seta bianca, quale apparisce sul rovescio; ma sulla faccia superiore la seta bianca venne coperta da pagliuzze auree risplendenti. I cerchielli, le figure in essi racchiuse, i circostanti ornati e le leggende dichiarative, sono in ricamo di seta di vario colore, bianco, azzurro, verde, verde-chiaro, rosso, rosso-chiaro. Il ricamo a colori è parimenti a punto semplice, e passa al di sotto anche del secondo canevaccio. In generale, dove si ha il ricamo a colori, manca invece il fondo a punto di seta bianca.

Per quanto parvemi, si dovrà tuttavia fare un'eccezione a questo riguardo, sia per il filo rosso costituente la cornice di contorno, della quale si è detto, sia anche per qualche sottile tratto a colore; qui può essere avvenuta la sovrapposizione del ricamo sul fondo bianco. Infatti non era quasi possibile fare altrimenti.

Il canevaccio inferiore ben di spesso (ma non sempre per altro) si estende al di là della descritta riga rossa di contorno. Quanto poi al canevaccio superiore, esso ha costantemente un margine di circa mezzo centimetro, che si allarga ai due lati della parte ricamata e corniciata e quivi il canevaccio stesso è sempre scoperto e quindi privo di qualsiasi disegno. In altre parole, il canevaccio superiore è più largo dell'inferiore.

I lacerti di Ravenna si trovano da molto tempo in questa condizione. Ma nel secolo XVI assai più che non oggi rimaneva delle preziose fascie, del che ci conservò testimonianza Girolamo Rossi, archeologo e storico ravennate, vissuto tra il 1539 e il 1607.[1] Al tempo del Rossi queste fascie, secondo che da lui medesimo apprendiamo, adornavano una pianeta, che stava deposta a Classe, nel monastero, tra le reliquie dei santi. Egli, parlando in generale dei dittici episcopali, scrive: « ... In hanc sententiam adducit me, tum quod ea sit vestis duplex, anterius, ac posterius ex humeris delabens, tum quod inter sacras Divorum reliquias, in Clas-

[1] G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana,* VII, 1352-3, edizione di Venezia, Antonelli, 1824.

sensi sacrario, huiusmodi vestem repererim, vel antiquitate venerabilem, in qua talia inscripta sunt nomina », [1] cioè i nomi dei vescovi. Ma qui, ben s'intende, non riferisce quei nomi uno ad uno.

Nell'*Index*, [2] sotto la parola « Diptycha », il Rossi scriveva: « Quam vero diximus in hac historia, Casulam, Dipticorum imaginem referentem in sacrario Classensi servari, ea è serico argenteo texta est. In cuius anteriori parte, intra duas lineas sursum, ac deorsuam recta (*sic*) deductas, descripta opere phrigio, in circulis habet haec nomina: *Sigebertus episcopus Andreas episcopus Dominicus episcopus Modestus episcopus Clemens episcopus Valens episcopus Arborius episcopus Romanus episcopus Maurus episcopus Concessus episcopus Petrus episcopus.* Transversim verò, ab uno humero ad alterum, intra duas item lineas, minime rectas, sed arcus modo sensum (*forse* sursum) flexos (*sic*), eodem opere, haec habet. *Concessus episcopus Verecundus episcopus Senator episcopus Iunior episcopus Lupinus episcopus Siabrinus episcopus Lucius episcopus Agapitus episcopus.* In dorso, inter duas lineas rectas item, sursum, ac deorsum excurrentes, in medio, paulo ante locum, ubi sunt renes, in circulo manus est aperta, transversim locata: supra ipsam haec, in circulo quodque suo, leguntur: *Gabriel angelus S. Rusticus Euprepius episcopus Dimilianus episcopus Simplicius Proculus episcopus.* Infra manum haec sunt: *Michael angelus. Hescirmus Petronius episcopus Innocentius episcopus Montanus episcopus.* In eorum transverso, sursum etiam sinuato, ita habetur: *Zeno episcopus Gricinus episcopus Lucillus episcopus Saturnianus episcopus Germanus episcopus Felix episcopus Silvinus episcopus Theodorus episcopus* ».

Per quasi due secoli il cimelio ravennate rimase dimenticato. Ma finalmente, nel 1753, comparve intorno ad esso una dotta monografia del camaldolese P. Mauro Sarti, [3] il quale, per primo, osservò (pag. 6) che i vescovi ricordati su quelle fascie appartenevano alla Chiesa veronese. Ma al suo tempo la pianeta descritta dallo storico cinquecentista era stata disciolta, e nel monastero Classense si conservavano soltanto tre fascie, quelle medesime le quali esistono anche oggidì. Il Sarti è quindi costretto (pag. 8) a cercare per via di congetture qual posto le tenie presenti, e quelle perdute, ma ricordate dal Rossi, tenevano nella pianeta. Nè a lui sfuggì (pag. 33-4) che le tenie non erano state fatte appositamente per la pianeta; anzi avanza, quantunque timidamente, l'ipotesi che fossero

[1] *Italicarum et Ravennatum historiarum libri decem*, Venetiis, 1589; pag. 136 (corrisponde per questo riguardo l'edizione, pur di Venezia, 1603).

[2] Nel'edizione del 1589 l'*Index* (senza numerazione di pagine) precede l'opera, mentre nell'edizione 1603 fa ad essa seguito.

[3] *De veteri casuta diptyca dissertatio.* Florentiae, 1753.

state conteste per altro uso, e probabilmente per farne un velo di altare. Considerando tuttavia la pianeta in sè stessa, egli è d'avviso (pag. 29) che, così ornata anteriormente e posteriormente, non si possa credere anteriore ai secoli XII-XIII.

Chiunque abbia gettato uno sguardo sopra qualche antica immagine di vescovo vestito di pianeta, avrà osservato la fascia che gira intorno al collo, e che poscia scende verticalmente, dimezzando la parte anteriore e la parte posteriore della pianeta. Sculture di tal fatta sono comunissime. Per citare un esempio, invito il lettore a pensare all'antica figura in altorilievo, rappresentante S. Ambrogio, che si vede a Milano, fuori della basilica a lui dedicata, sotto il nartece. Posteriore è la statua di S. Siro, che fu posta pochi anni sono sullo scalone del palazzo episcopale di Pavia. Essa pure può citarsi a questo riguardo.

Molto a lungo diffondesi (pag. 52 e segg.) il Sarti nell'esame dei nomi dei vescovi, paragonandoli colle altre fonti storiche veronesi; e dove trova il velo Classense scostarsi dalle opinioni comunemente accettate, egli sostiene doversi un documento solenne ed autentico dell' antica tradizione preferire a voci e dicerie mal sicure.

Il Sarti non aveva cercato di ricostituire l'antica forma del velo, ma si era limitato a riprodurre, quanto meglio gli era riuscito fare, le fascie esistenti, e a ricomporre, di congettura, sopra apposita tavola, la pianeta veduta, e troppo sommariamente descritta, dal Rossi. Egli dispose quindi in giro, intorno all'apertura del collo, le fascie che il Rossi diceva collocate di traverso: e dispose verticalmente, al mezzo della parte anteriore e della posteriore della pianeta, le altre due fascie.

Era naturale che la pubblicazione del Sarti sollevasse molto scalpore. Gli eruditi veronesi furono tutti sossopra, e G. B. Biancolini, che aveva già dato [1] una serie dei vescovi di Verona, giovandosi di fonti d'altra natura, ritornò sui suoi passi, non senza l'intenzione di difendere l'esistenza di quei vescovi, che, mancando al velo, si sarebbero dovuti espungere dalla serie, se si avesse dovuto accettare il criterio storico proposto e difeso dal Sarti. Il Biancolini [2] ricorreva questa volta anche alla testimonianza degli antichi calendari della Chiesa veronese, e ne conchiudeva che i vescovi, la cui esistenza riesce d'altronde provata, se mancano nella pianeta di Ravenna, gli è perchè le fascie erano già imperfette quando la pianeta fu composta. Il Biancolini riproduce, in tavola, il velo, e nelle sue ricerche non soltanto si giova del libro del Sarti, ma ancora trae profitto da nuove e dirette informazioni, che egli si procurò da Ravenna. Il P. Giu-

[1] *Notizie sulle chiese veronesi*, I, 13 e segg.

[2] *Dei vescovi e governatori di Verona, dissertazioni due.* Verona, 1757.

seppe Maria Bortoletti (1753) gli scrisse da Ravenna, assicurandolo che le imagini dei vescovi non erano state riportate sulle tenie, sulle quali si trovavano, ma erano proprio ricamate sui « tre pezzi tessuti d'oro ». Il Bortoletti ha ragione in ogni cosa, salvo che in una, ed è questa, che qui non si tratta di un vero e proprio tessuto d'oro, come egli ci indurrebbe a credere. È invece un ricamo in seta bianca, ricoperto d'oro.

Il Biancolini tentò la ricomposizione del monumento primitivo, disponendo orizzontalmente la fascia in cui sta la Mano divina, e quindi anche i nomi ivi conservati e che si trovano alla sua sinistra, nonchè i nomi perduti, che stavano alla sua destra, e che noi conosciamo dal Rossi. Le altre due fascie, colle figure in senso diverso, le dispose verticalmente, all'uno e all'altro lato della fascia verticale. Quanto poi ai vescovi, che, secondo il Rossi, erano intessuti sulla parte anteriore della pianeta, il Biancolini credette che essi fossero collocati nel senso della fascia, e quindi pensò che formassero la prosecuzione dell'una e dell'altra fascia verticale. Così stando le cose, egli non otteneva nessuna figura determinata, ma riusciva a far toccare con mano l'imperfezione in cui arrivarono a noi i preziosi brandelli. Credeva pure di poter convincere il lettore di questo, che i vescovi veronesi, non ricordati neanche dal Rossi, avrebbero potuto trovar posto nel monumento, quando questo si trovava nella sua pristina condizione. Quanto alla destinazione originaria delle fascie, il Biancolini, [1] mentre nega che esse servissero ad un qualsiasi vestito sacerdotale, afferma che « probabilmente » furono lavorate « per ornamento dell'altare o del sepolcro de' Ss. Fermo e Rustico nella nostra chiesa di S. Fermo Maggiore ». Egli si riferisce espressamente al ritmo pippiniano e a questa egli domanda la conferma della sua ipotesi.

Domenico Vallarsi, altro valente letterato veronese, si sentì egli pure indotto a riprendere la questione. Scrisse infatti sul *Classensis labarus* una lunga dissertazione, che è la seconda nell'opera *Insigniora Ecclesiae veteris Veronensis monimenta.* Questa sua opera si conserva manoscritta nella Biblioteca capitolare di Verona. [2]

Il Vallarsi si recò a Ravenna, e, favorito da don Mariangelo Flacci, esaminò a suo agio le tre tenie, che stavano presso i monaci camaldolesi. Della pianeta, alla quale le tenie erano antecedentemente unite, non potè trovare alcuna traccia. Circa la forma delle tenie, osservò (f. 68 *r*), contro il Rossi, non esser vero che alcune tra esse si piegassero ad arco. Infatti esse non lasciano scorgere alcuna traccia di curvatura. La tenia invece era stata forzatamente piegata e ridotta così da girare attorno al collo.

[1] Op. cit., pag. 3-4.

[2] Codice CCCXXXIV, 426 (ff. 36 e segg.).

Questo fatto, che già risultava dal libro del Sarti, e che possiamo constatare anche oggidì, venne adunque messo in chiaro con giuste parole dal Vallarsi. Più innanzi (f. 75 *v*) il Vallarsi esprime l'avviso che anche al tempo del Rossi le tenie fossero incomplete, ma crede che non molto loro mancasse allora. Ciò, come si vede, non è conforme al pensiero del Biancolini.

Il resto della dissertazione del Vallarsi è quasi unicamente dedicato a discutere sul destino originario del monumento. Allude, per escluderlo, al pallio. Tratta a lungo la questione (f. 56 *r*) se poteva essere destinato a coperta di altare, e lo nega, trovando (f. 56 *v*-57 *r*) che, in tal caso, avrebbe dovuto essere di maggiori proporzioni. Il velo di Classe potrebbe soltanto servire — egli osserva — a coprire una sola fronte dell'altare. Ciò non è da ammettersi; « nec sane aliquo veterum testimonio docemur fuisse tunc inter ecclesiasticas supellectiles ejusmodi pallia ad unam dumtaxat altaris frontem obtegendam ».

Con maggiore facilità esclude, che potesse servire a coprire il ciborio o tabernacolo (f. 57 *v*).

Dalla parte negativa del suo esame passa quindi alla positiva, e sostiene (f. 58 *r*) che il velo serviva come labaro o bandiera nelle pubbliche supplicazioni. In Classe di Ravenna c'era il « Numerus Veronensium », e le tenie di cui parliamo avrebbero appartenuto al *bandus Veronensis,* che sarebbe uno dei tanti *bandi* noti all'Agnello. Qui vuolsi avvertire, che molto appropriatamente il Vallarsi fece ricorso al *Liber pontificalis* di Agnello, libro veramente preziosissimo per la storia dei costumi ecclesiastici e per quella delle arti, nei tempi dell'alto medioevo, oscurissimi per deficienza di fonti. Quanto poi al *Numerus Veronensium,* la sua esistenza rimane al Vallarsi assicurata da un papiro ravennate del 639, edito dal Maffei.[1] I nomi dei vescovi stavano disposti in quadro, e l'interno non doveva essere senza un qualche disegno. Probabilmente recava la figura di Verona. Scrive egli: « Veronam, sive eius imaginem in scenae modum delineatam. Muros videlicet, eisque interpositae per intervalla *quadraginta et octo turres in circuitu,* ut Anonimus Pipinianus loquitur, Capitolium, Basilicam, Templorum atque Aedium publicarum, cum primis, tecta, circumfluum Athesim, atque his similia, concinne in fila deductis aureis aut argenteis lamellis, serico intextis versicolore ».

[1] Veggasi infatti la *Storia diplomatica* (pag. 169-70) di S. Maffei. Lo stesso papiro, in forma più completa, venne prodotto dal Marini, *Papiri diplomatici,* Roma, 1805, pag. 147-8, n. 95. È a vedersi anche l'osservazione del Marini (pag. 307, col. *a*) il quale dice che i *numeri* Veronese, Milanese, ecc., « probabilmente » ebbero tal nome « perchè composti di soldati di quei luoghi ».

A sostegno della sua opinione sulla possibilità di una tale rappresentazione della città, allega il Vallarsi un passo oscuro e forse corrotto di Agnello, ravennate, in cui parla di una « civitas argentea », che non si sa bene che cosa sia, ma che potrebbe pur essere la rappresentazione di Ravenna in argento.[1] Ma il Vallarsi è costretto a notare che, ad ogni modo, là non si tratta di un labaro, che si possa paragonare a quello da lui supposto in servizio nel *Numerus* veronese. Sicchè l'aiuto che egli chiede a quella testimonianza non solamente rimane laterale e indiretto, ma ancora molto incerto in se stesso.

Passa poi a discutere i nomi dei vescovi veronesi, e qui il Vallarsi si allarga in minute e lunghe considerazioni (f. 75 *r*-161 *v*), le quali non bastano certo a chiarire l'ordine dei primi vescovi veronesi. Fra le emendazioni che egli propone, piuttosto al velo, che al Rossi, c'è quella che egli fa ad ambedue i nomi di *Concessus*. Egli crede che questi due vescovi, d'altronde ignoti, non si chiamassero propriamente così. L'epiteto di *Concessus*, significa soltanto che il vescovo era *suffectus* al vescovo ordinario. Il primo *Concessus* è S. Valente, che sostituì S. Verecondo, espulso da Teoderico; e il secondo *Concessus* è S. Giovanni, che sostituì S. Mauro, ritiratosi nella solitudine. Quanto queste opinioni, puramente congetturali, siano manchevoli d'ogni buon appoggio, non è difficile vederlo. Piuttosto è sorprendente che siano state accettate con facilità dai dotti del secolo scorso, dai quali, senza ulteriore discussione, le ricevettero vari eruditi del nostro. L'ipotesi che S. Verecondo sia stato espulso dal re ostrogoto non ha in suo favore, ch'io sappia, alcun documento, non dico sicuro, ma neppure, storicamente parlando, autorevole.[2]

Alla dissertazione sul velo Classense fa seguito quella sull'anonimo pipiniano, cioè sul notissimo ritmo in onore di Verona, che comincia *Magna et praeclara*, e che fu composto al tempo di re Pippino. Il Val-

[1] Cfr. l'edizione di Agnello, curata da Holder Egger, in Waitz, *Script. rerum Langob. et Italic.* pag. 297.

[2] Nella storia degli ultimi anni di re Teoderico, questi viene dall'*Anonymus Valesianus II°* (presso Mommsen, *Chronica minora*, I 326) accusato di molti fatti ostili contro i cattolici, ma quando a Verona il cronista non gli addebita se non che l'abbattimento di un «oratorium» dedicato a S. Stefano. E nient'altro troviamo citato a questo proposito nel lavoro di G. Pfeilschifter, *Der Ostgotenkönig Theoderich der Grosse*, Münster i/W, 1896 p. 157. Questo scrittore raccolse con ogni cura tutto quanto fu detto, con buono o cattivo fondamento, sulla politica religiosa del re ostrogoto. Facendo mie, ed accentuando anzi le altrui riserve (F. Ruffini, in *Arch. giuridico*, vol. LVIII, fasc. 1-3; H. M. Hietl, in *Arch. für Kirchenrecht*, LXXVII, 423 seg.) su parecchi giudizi del dottor Pf., riconosco la rara erudizione di questo giovane autore, cui si può dire che nulla quasi sfuggisse di quanto faceva al caso suo.

larsi dice che il ritmo dà luce al velo, mentre esso ricorda, disposti per ordine, i primi otto vescovi, e altri vescovi rammenta, parlando dei Santi.

Queste due dissertazioni, dopo la morte del Vallarsi, vennero alle mani del canonico G. G. Dionisi, che le collocò nella Biblioteca capitolare di Verona. Il Dionisi [1] le cita con encomio, mentre dichiara di giovarsene nella sua opera sul velo e sul ritmo. E dal Vallarsi prende in parte il concetto sulla relazione tra il velo ed il carme, quantunque egli faccia questa relazione più intima che al Vallarsi non paresse, ritenendo senza altro che il ritmo sia stato compilato collo scopo determinato di descrivere il velo Classense.

Accettò dal Vallarsi l'ipotesi che, essendo le figure disposte in quadrato, l'interno di questo presentasse l'imagine di Verona; e conoscendo l'iconografia rateriana [2] pensò che questa, per tale rispetto, fosse appunto la copia del velo. Anzi dichiarò francamente [3] di credere che il vescovo Raterio, nel secolo X, copiasse dal velo Classense. Ricompose il quadrato, facendo qualche aggiunta al Rossi; seguì [4] il Vallarsi nel ritenere che la parola *concessus* sia l'espressione di un officio, non il nome proprio di una persona, e identificò il primo *concessus* con S. Valente, e il secondo con S. Giovanni. Paragonò poi il velo, così da lui ricomposto, col ritmo, per dedurne, che questo è la descrizione di quello. Nel ritmo [5] di Verona, secondo l'edizione del Dümmler, si dice:

> Per quadrum est compaginata, munificata firmiter:
> quadraginta et octo turres fulgent per circuitum,
> ex quibus octo sunt excelsae, quae eminent omnibus.

Sul primo verso il Dionisi avverte che Verona è quadra, poichè, attorno all'iconografia, i vescovi sono collocati di guisa da formare un quadrato. Quanto alle 48 torri, egli vede in esse rappresentate le 48 figure della cornice, poichè colle aggiunte e le modificazioni proposte da lui stesso, egli fece salire queste figure al numero di 48. Al terzo verso della strofe testè riferita, sostituisce « excelsae » con « excelsi », lezione [6] data veramente da un ms., e soggiunge che questa lezione — la quale, in realtà, è un'offesa alla grammatica — è migliore della volgata, perchè meglio svela la metafora. Per lui, come è chiaro, queste otto torri sono i primi otto vescovi, sino a S. Zeno inclusivamente: sono i vescovi, che il

[1] *Il ritmo pipiniano commentato e difeso*, Verona, 1773.
[2] Marinelli, *Saggio di cartografia della regione Veneta*, Venezia, 1881, pag. 1, col. 1.
[3] Dionisi, op. cit. pag. 50.
[4] Dionisi, pag. 51-5.
[5] Dümmler, *Poëtae aevi Carolini*, I, 119.
[6] Ne tenne conto anche il Dümmler, ma solo per rifiutarla.

ritmo ricorderà poi (strofe 14 e 15), uniti insieme e disposti cronologicamente.

A L. Traube [1] piace di leggere l'ultimo verso così: « ex quibus octo sunt excelsi, qui eminent omnibus », ma non è per questo a pensare che egli lo faccia per adagiarsi all'ipotesi del Dionisi. Il genere maschile in luogo del femminile, è nient'altro che una scorrezione di lingua, pari a quella che egli accetta al verso precedente, dove legge « circuitu » in luogo di « circuitum ». Il criterio del Traube sta all'opposto di quello del Dionisi. L'erudito tedesco pensa naturalmente che la lezione contraria alla grammatica dipenda da fonte autentica, e quella regolare altro non sia che un rifacimento dovuto all'amanuense saputo. L'erudito italiano suppone invece un'allusione troppo fine, troppo nascosta e aliena affatto dagli usi de' tempi. A questo criterio, e non ad altro, appoggia il Dionisi le sue ipotesi.

Queste del Dionisi sono ipotesi senza fondamento alcuno, anzi per sè stesse inaccettabili.

Un evidente punto di contatto tra il nostro cimelio e il ritmo ci è dato da ciò che l'uno e l'altro ricordano i santi Fermo e Rustico; ma la relazione tra i due monumenti è anche qui indiretta, ma non diretta. Qualche punto a questo proposito sarà in appresso oggetto di discussione. Ma vari raffronti messi avanti dal Dionisi non reggono; altri poi si possono bensì riferire alle relazioni intercedenti tra i versi e l'iconografia (della quale questione questo non è il luogo a trattare), ma col velo di Classe nulla hanno a fare. [2]

Il Dionisi fa anche una descrizione del velo, servendosi, come egli dice, [3] sia dei disegni del Sarti, sia di quelli comunicatigli dall'abate Calisto Marini, prefetto degli Archivi vaticani. La tavola che egli aggiunge alla sua dissertazione rappresenta, non le tenie ravennati, ma la ricostruzione ideale del velo, pensata dal Dionisi stesso. Questa riproduzione non fece per certo progredire di un passo lo studio del velo, poichè non è superiore, ma per ogni rispetto inferiore a quanto il Sarti già aveva dato. Pare che una tavola tale avrebbe potuto omettersi senza danno.

Ma appunto questa ricostruzione il Dionisi crede di poter convalidare

[1] *Karolingische Forschungen.* Berlino, 1888, pag. 123, (str. 2, v. 1).

[2] Leggendo la pag. 206 si direbbe che il Dionisi riguardi quale altro punto di contatto tra il velo e il ritmo, la persona di Annone. Ma il nome di S. Annone non si legge presso il Rossi, e fu posto nel velo dal Dionisi, sia per la convenienza coll'ipotesi che esporremo di qui a poche parole, sia per le lodi che l'anonimo poeta tesse di quel vescovo. La quistione che si riferisce al vescovo Annone è molto grave e delicata, e non la si può qui troncare con poche parole.

[3] *Il ritmo,* pag. 46-7.

con un passo del ritmo, dove, parlandosi della sepoltura da Annone data alle reliquie dei santi Fermo e Rustico, il poeta scrive, secondo la lezione del Dümmler, che preferisce la tradizione letteraria, anzichè mettere innanzi nuove congetture, come ad altri piacque, siccome vedremo.

> Tumulum aureum coopertum circumdat centonibus,
> color interstinctus mire mulcet sensus hominum,
> modo albus, modo niger inter duos purpureos.
>
> Haec, ut valuit, paravit Anno praesul inclitus,
> proba cuius flamma claret de bonis operibus
> ab Austriae finibus terrae, usque Neustriae terminos. [1]

[1] Viene quasi il sospetto che forse il carme terminasse qui. Le ultime strofe, nelle quali si parla di Pippino (laonde il nome di ritmo pippiniano) si direbbero aggiunte più tardi. Data quest'ipotesi, il carme dovrebbe rimontare al tempo di Annone e all'epoca incirca degli ultimi re longobardi, dei quali, nella strofa 24, si fa onorata menzione. Il Maffei (*Ist. diplomatica,* pag. 183) dice che la frase *ab Austriae finibus,* ecc. « nel linguaggio di quell'età tanto era, quanto dire dall'Oriente all'Occidente ». Può essere, ma bisogna riflettere che l'Italia superiore, nella geografia politica del regno longobardo, si partiva in due parti, Austria e Neustria, divise l'una dall'altra per mezzo del fiume Adda, verso Piacenza. (Cfr. Paulus diac., *Hist. Langob.*, V. 39, in Waitz, *Script. rer. Lang.*, pag. 159). Che l'Adda (colla Trebbia) segnassero il confine tra Austria e Neustria lo aveva già notato Cesare Balbo, siccome avverte G. Pagani (*Che fiume sia l'* « *Atis* », in *Arch. Lomb.* XIX, 17).

Tuttavia non è nella mia intenzione di dar molto valore a questa ipotesi, sulla doppia età del ritmo, chè le possono far contrasto parecchi argomenti desunti dal contenuto e dalla forma del carme.

Come argomento, che almeno in apparenza darebbe valore a questa ipotesi, potrebbe proporsi l'estimazione che l'autore del carme mostra d'avere verso gli ultimi re longobardi. Si potrebbe cioè osservare che il rispetto devoto, anzi affettuoso, verso la dinastia caduta, s'intende male, se lo si trasporta all'età di Pippino. Ma questo argomento non vale troppo, poichè non è impossibile racimolare, nella scarsa letteratura del tempo, alcune frasi, alquanto significative, che accertano del rispetto professato da molti verso la dinastia caduta. Pensiamo all'epitafio sepolcrale di Paolo diacono per Ansa regina (*Script. rer. Lang.*, pag. 191-2, e *Poëtae aevi Carolini*, I, 45-6), nè dimentichiamo anche l'epitaffio di Hildric in onore del medesimo Paolo diacono (*Poëtae aevi Carolini,* I, 85-6). In queste composizioni la gloria dei « Bardi » commuove ancora l'animo del poeta. Si vede evidente che il bagliore della grandezza reale e imperiale di Carlo Magno non aveva fatto dimenticare la gloria dei re passati; nè la sconfitta di Adelchi, nè la rovina di Rotgaudo duca del Friuli tolsero dal cuore dei vecchi amici de' Longobardi l'affetto ai caduti. Questi fatti si possono ultilmente paragonare ai frammenti dell'epopea longobarda conservatici, come a tutti è noto, nel libro III del *Chronicon Novaliciense* (*Mon. Geom., Histos., Script.* VII).

Anche Lodovic Traube (*Karolingische Forscheengen,* p. 114) accettò nel 1888, senza discuterne, l'unità del ritmo, che crede sia stato compilato poco prima della morte di Pippino. Egli infatti è d'avviso che il termine *a quo* per istabilire la data del ritmo si debba trovare nei primi versi, in cui è detto che Verona trovasi « in partibus Vene-

Ora devo esporre una congettura del Dionisi, la quale si riduce in sostanza ad una del Biancolini. Il Dionisi, non contento di avere indeterminatamente accennato alle relazioni esistenti tra il velo, Annone, e i santi Fermo e Rustico, propone l'ipotesi che il velo di Classe sia appunto il panno variopinto deposto da Annone sul tumulo dei santi Fermo e Rustico. Se stiamo al Maffei [1] la parola *centones*, adoperata qui dall'autore del ritmo, significa non propriamente un velo, ma piuttosto: « liste di vari colori ». Tuttavia è evidente che tali liste erano insieme unite. La parola *cento* allude appunto a ciò, come spiegano per il latino classico V. De Vit, [2] e per il latino medioevale il Ducange. [3]

Ammettendo adunque che Annone siasi servito di un velo a liste di vari colori, ci siamo forse avvicinati al velo di Classe? Per esser sinceri, dobbiamo confessare che no. Anzi è forza ammettere che il poeta non avrebbe potuto esprimersi in modo più oscuro, più inesatto, se avesse voluto parlare di un velo, tale quale lo immaginò il Dionisi. M'ingannerò forse, ma a me pare, che, laddove il Dionisi credeva trovare un argomento in suo favore, si presenti invece una non trascurabile difficoltà.

Vedemmo come la cennata spiegazione delle 48 torri, ed altre consimili interpretazioni siano destituite di fondamento. Ma non per questo so persuadermi a credere che il legame intravvisto dal Vallarsi e dal Dionisi tra il velo classense e il ritmo così detto pippiniano sia assolutamente da rifiutarsi. Due punti di contatto si vedono tra i due monumenti storici. Il primo consiste nella serie dei vescovi e il secondo nel culto prestato ai santi Fermo e Rustico. Ma di ciò mi riservo a parlare in appresso, non volendo troppo interrompere l'esposizione delle ipotesi finora emesse a spiegare la primitiva destinazione del monumento classense. Queste parole mi pareva tuttavia necessario di pronunciarle qui affinchè il lettore non fosse indotto a credere che la mia critica tendesse a distruggere tutto quanto, su questo argomento, avevano detto il Vallarsi e il Dionisi; anzi mi piace attestare che questi eruditi, accennando alle relazioni tra il velo ed il ritmo, resero un buon servigio all'esame critico del velo, tuttochè non tutto quanto dissero sia accettabile.

tiarum, ut docet Isidorus ». Il passo d'Isidoro, egli dice (pag. 114-5), non è altro che una interpolazione, e proviene dalla *Hist. Lang.* (II, 14) di Paolo diacono. Siccome quest' opera non si diffuse probabilmente prima della morte di Paolo, e poichè questi morì innanzi all'anno 800, così è a credere che debba essere passato qualche anno prima che il passo in discorso abbia potuto introdursi nell'opera di Isidoro. Come si vede, l'argomentazione è, ad un tempo, acuta e molto complicata; e per il momento, basti averla fuggevolmente accennata.

[1] *Istor. diplom.*, pag. 183.

[2] *Lexicon*, II, 140.

[3] Ducange, *Gloss.*, ed. Fabre, II, 265.

Una cosa ancora aggiungo, ed è che le due strofe del ritmo, or ora riferite, sono lette alquanto diversamente dal Traube; ma di ciò avremo occasione di discorrere in seguito, quando entreremo di proposito nella questione sulle relazioni tra il velo e il ritmo.

Per quanto so, l'unico che abbia a' dì nostri direttamente affrontata la quistione del velo, è Giorgio Rohault de Fleury, [1] il quale ricorda il lavoro somigliante fatto fare da S. Massimiano arcivescovo di Ravenna († 556-557), secondo che impariamo da Agnello, [2] che scrive: « fecitque aliam endothim ex auro, ubi sunt omnes praedecessores sui, auro textiles imagines fieri iussit ». Il dotto francese rimprovera ai nostri vecchi eruditi di avere visto la verità, ma di non avere osato di affermarla; e ciò, a suo credere, dipese da questo, che essi non vollero sciogliere il problema col compasso.

Il passo di Agnello non solamente ci fa conoscere la rappresentanza di copertorio di altare, ma ancora ci attesta l'uso esistente di offrire cotali arredi. Comuni del resto sono le testimonianze antiche, che parlano di simili doni, i quali talvolta erano ricchissimi e venivano fatti da personaggi illustri. [3]

Poscia osserva il Fleury come da quanto ci sopravanza della fascia orizzontale superiore si può determinare che il velo, nella sua condizione originaria e quand'era completo, era largo circa m. 1.60. Egualmente gli si può assegnare in sua altezza m. 1.12. Queste misure, egli osserva conchiudendo, non sono di troppo per un altare.

Se Rohault de Fleury avesse potuto prender cognizione della monografia del Vallarsi, avrebbe veduto che questi temeva che il velo riuscisse non troppo grande, ma troppo piccolo. Infatti un velo delle dimensioni calcolate de Rohault de Fleury serve soltanto a coprire la faccia superiore dell'altare, senza che nulla rimanga per velarne le due fronti od i lati. Che anzi, anche astraendo dal calcolo delle proporzioni, i disegni stessi, colla Mano divina e colle figure rivolte verso l'interno, escludono la possibilità che il velo, così come lo possiamo idealmente restituire, potesse

[1] Nella prosecuzione alla grande opera cominciata dal suo padre Carlo Rohault de Fleury, *Les saints de la Messe.* Veggasi il capitolo *Vêtements d'autel,* nel vol. VI, pag. 171 seg., e in particolare le pagine 177-8, colla tav. 505. Egli cita (pag. 178) un *bel disegno* delle tenie classensi eseguito da Errard ed esposto in una mostra tenuta a Parigi nel 1884. Loda quel disegno, ma per le sue tavole si attiene alla fotografia molto imperfetto che si vendono in Ravenna.

[2] *Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis,* presso Waitz, *Script. rer. Langob. et Italic.,* pag. 332.

[3] Narra Falcone Beneventano (*Chronicon,* presso Migne, *Patrol. latina,* CLXXIII, 1238), cronista del sec. xii, che Florida, moglie di Lotario III, trovandosi nel 1137 a Benevento, si recò alla chiesa di S. Bartolomeo, alla quale « pallium quoddam super S. Bartolomaei et libram unam argenti obtulit ».

ripiegarsi sopra alle faccie dell'altare. Bisogna dunque supporre o che il velo non fosse di grandezza consimile a quelli per età ad esso posteriori, dal Rohault medesimo riprodotti, o che al di là della parte a ricamo si allargasse da ogni lato la seta. Da quanto abbiamo detto intorno ai canevacci sui quali i medaglioni sono ricamati, apparisce che qualche cosa continuava anche al di là delle tenie, cioè al di fuori del quadrato del velo. Ma non c'è forse neanche la necessità di andar mendicando gli argomenti per provare che il nostro monumento, nello stato suo pristino, a giudicare dai frammenti rimastine, poteva essere un velo d'altare; poichè la somiglianza tra quanto rimane di questo monumento veronese e il pallio dell'arcivescovo S. Massimiano, per quanto ci è noto dalle parole di Agnello, è così importante, che da sè sola quasi si può asserire costituisca una prova veramente efficace.

Secondo Rohault de Fleury, il campo quadro, che rimaneva circoscritto dalle tenie, era occupato da una scena di offerta, nella quale egli introduce il vescovo « Anno » inginocchiato dinanzi alla Vergine, sedente, col Bambino sulle ginocchia, tra una folla di santi. Il Rohault de Fleury non pretese naturalmente di restituire proprio il velo quale era, ma soltanto si argomenta di proporre una restituzione fatta probabile dal confronto con altra *coopertoria* di altare. Il nome del vescovo Annone gli fu suggerito probabilmente dal Dionisi, e la sua presenza gli veniva resa probabile dalla considerazione che l'ultimo tra i vescovi ricordati dal Rossi era Sigeberto, il quale suolsi considerare come l'immediato predecessore di Annone.

Il Rohault de Fleury dispone le tenie in quadrato. Superiormente colloca la tenia colle figure disposte normalmente alla direzione della medesima, la Mano divina al centro, ai suoi lati i due arcangeli, quindi i santi Fermo e Rustico, quindi i vescovi. Al lato sinistro della Mano, il Rossi termina questa serie col vescovo Montano; ma nell'originale, come apparisce da quanto di questa tenia è a noi pervenuto, trovasi, dopo dell'imagine di Montano, quella di un altro vescovo, la cui leggenda andò quasi del tutto perduta. Sicchè ai nomi dei medaglioni riferiti dal Rossi, uno bisogna qui aggiungerne. Le due tenie laterali dànno quasi per intero i due lati del velo. A compiere questo, nella sua parte inferiore, il Rohault de Fleury suppone, e certo ragionevolmente, che i vescovi ricordati dal Rossi, cioè da Pietro fino a Sigeberto, fossero disposti così che la tenia dovesse collocarsi orizzontalmente, e non verticalmente. Purtroppo quest'ultima tenia andò completamente perduta.

In questo lavoro di congettura l'ingegno abbonda, e, presa la cosa nel suo complesso, Rohault de Fleury ha certamente ragione. Ma, forse m'inganno, non saprei dire che il dotto francese abbia raggiunto in tutti i suoi particolari il suo scopo di ricostruire il velo, e questo con la facilità

con cui a primo aspetto può sembrare. Il Rossi novera 39 imagini, compresa la « Mano divina »; aggiungendo il vescovo innominato, abbiamo 40 medaglioni. Il Rohault, nella sua ricomposizione, ne impiega 40; se ne numera 41, è perchè salta il n. 16, forse per semplice errore materiale. Ma non prova l'integrità delle tenie verticali, che gli ammetteva forse per la convenienza voluta nella grandezza del velo. Perciò vacilla o sembra vacillare quella piena sicurezza, nella quale potevamo sperare di trovarci, circa i nostri giudizi sulla grandezza del velo, e sul numero e sui nomi dei vescovi in esso rammemorati. Se si ammette che Rossi abbia tralasciato qualche vescovo, oltre a quello del medaglione anepigrafo, sfuma o sembra sfumare un buon motivo per attribuire il velo ad Annone, successore di Sigeberto, cioè dell'ultimo vescovo menzionato dal Rossi.

Ne viene adunque che debbasi definitivamente abbandonare il nome di Annone nello studio del velo? Ciò non è ancora detto.

II.

Disposizione delle immagini dei vescovi nel monumento originale.
Posizione che nel velo tengono i santi Fermo e Rustico.

L'esposizione delle altrui opinioni ci ha ormai guidati alla strada da seguirsi per la ricostruzione del velo. Nè c'è motivo alcuno per cui si abbia ora ad abbandonare una strada che fu raggiunta non senza fatica. Tuttavia tentiamo anche noi la quistione per conto nostro. Per far questo bisogna anzitutto vedere come stava nel secolo XVI la pianeta, descritta troppo succintamente dal Rossi.

Il Rossi descrive la parte anteriore e la posteriore. Quest'ultima viene con facilità restituita nel modo seguente.

Zeno — *Theodo[r]us*
Gricinus — *Silvinus*
Lucillus — *Felix*
Saturninus — *Germanus*

Proculus
Simplicius
Dimi[dr]ianus
Euprepius
s. Rusticus
Gabriel angelus
« *Manus divina* »
Michael angelus
[*s. F*]*irmus*
Petronius
Innocentius
Montanus

CROMOLITOGRAFIA DELL'VNIONE COOPERATIVA EDITRICE, ROMA

L… FERLONI DIS. E CROM.

RA NNA

Riesce facile la restituzione anche dell'altra parte della pianeta. È ben vero che, per rispetto ai nomi della fascia centrale, dal Rossi non viene espressamente detto se si debba cominciare da Sigeberto per giungere a Pietro, o viceversa; ma se badiamo all'ordine seguìto dal Rossi per i nomi « Gabriel angelus – Proculus », potremo ammettere, senza bisogno di ricorrere a ragioni esterne, che i nomi si debbano ordinatamente disporre da Pietro a Sigeberto, e non viceversa. Questo concesso, ecco il risultato che possiamo ottenere dalla descrizione del Rossi.

Concessus		*Agapitus*
Verecundus		Lucius
Senator		Sia[g]ri<n>us
Junior		Lupi[ci]nus
	Petrus	
	Concessus	
	Maurus	
	Romanus	
	Arborius	
	Valens	
	Clemens	
	Modestus	
	Dominicus	
	Andreas	
	Sigebertus	

Scrivo in corsivo i nomi che ci son rimasti nelle tenie ancor esistenti. Do invece in carattere rotondo quelli che leggiamo soltanto nel Rossi.

In primo luogo apparisce che due tenie, l'una da quella, l'altra da questa parte della pianeta, giravano intorno al collo, così che era una medesima lista quella che portava Teodoro e Concesso; ed era pure un'altra lista indivisa quella che portava Zenone ed Agapito. Il confronto infatti fra le tenie esistenti e le parole del Rossi dimostra che le tenie giranti attorno al collo non potevano essere più di due, poichè sul medesimo nastro vediamo seguirsi Teodoro e Concesso, Zenone ed Agapito. Possiamo quindi ammettere l'esistenza di due liste, coi nomi disposti secondo la direzione longitudinale, contenente una i nomi da Saturnino a Lupicino, e l'altra i nomi da Germano a Giuniore. Queste due liste nel monumento originario potevano benissimo costituire i lati di un quadrilatero.

Le imagini da Procolo a Montano costituivano per contro una lista da collocarsi orizzontalmente, attesa la posizione che vi tenevano le figure.

Nulla invece sappiamo di certo sulla quarta lista, coi vescovi da Pietro a Sigeberto, non potendo noi giudicare con piena certezza se essi fossero collocati secondo la direzione longitudinale o secondo la direzione verticale. Tuttavia se manca quella certezza piena che viene da una testimonianza

esplicita, abbiamo certamente motivi sufficienti per formarci intorno a ciò una certezza morale. [1] Infatti, per analogia con la serie Procolo-Montano, è lecito credere che anche i vescovi Pietro-Sigeberto fossero collocati in senso orizzontale; e quindi possiamo supporre di avere qui una fascia corrispondente a quella che, contenendo la Mano divina, devesi considerare siccome la principale.

La Mano divina costituiva il centro della fascia superiore, la quale, verso sinistra, assai probabilmente terminava con l'imagine che fa seguito a Montano. Questa imagine oggidì non ha leggenda; tuttavia nel disegno del Sarti sembrami intravvedere al basso qualche frammento di lettera. Dalla posizione dell'epigrafe rispettivamente alla immagine pare adunque che con questa figura principiasse il lato perpendicolare del quadrilatero. Da ciò possiamo argomentare che la parte sinistra della fascia superiore avesse termine con Procolo.

Noi non sappiamo se le fascie laterali, quali furono vedute dal Rossi, fossero complete. A crederle tali, unico indizio abbiamo il numero identico di nomi nell'una e nell'altra. Ed è un indizio non trascurabile, ma non sicuro, poichè potrebbesi supporre che quando si fece la pianeta, siasi adoperato per ciascuna fascia, solamente quel tanto che fosse necessario affinchè le due fascie risultassero di pari lunghezza.

Se le crediamo complete, e se vogliamo che completa sia anche l'ultima fascia, allora dobbiamo collocare queste di mezzo fra i nomi di Giuniore e di Lupi[*ci*]no, che sono rispettivamente gli estremi dell'una e dell'altra fascia laterale.

Ammesse tali ipotesi, il quadrato risulta nel modo seguente:

?	*Montanus*	*Innocentius*	*Petronius*	*s. Firmus*	*Michaël*	[MANUS]	Gabriel	s. Rusticus	Euprepius	Dimidrianus	Simplicius	Pro-cu-lus
Germanus												*Saturninus*
Felix												*Lucillus*
Silvinus												*Gricinus*
Theodorus												*Zeno*
Concessus												*Agapitus*
Verecundus												Lucius
Senator												Siagrius
Ju-nior	Petrus	Concessus	Maurus	Romanus	Arborius	Valens	Clemens	Modestus	Dominicus	Andreas	Sigebertus	Lu-pici-nus

[1] In appresso troveremo una qualche conferma a questa opinione nel fatto che una iscrizione del sec. XI incirca ci dà parecchi nomi di vescovi Veronesi, che sembrano disposti con qualche ordine cronologico. Da questa collocazione pare che trovi appoggio l'opinione ora qui proposta, alla quale più valido appoggio viene dalla priorità bene assodata del vescovo Sigeberto rispetto al vescovo Domenico, siccome si vedrà a suo luogo.

La corrispondenza delle fascie e dei 40 medaglioni fra loro sembra veramente indurre la convinzione che nulla sia andato distrutto, tranne il nome che indicammo con ?, la cui perdita non completa riveste il carattere di una mera accidentalità. [1]

Quindi ci troveremo finalmente ad avere un velo o coopertorio d'altare coi nomi dei vescovi di Verona, dal fondatore della sede fino a Sigeberto, fino a colui che si reputa essere stato il predecessore immediato di Annone. [2]

Si può chiedere se nel velo i vescovi fossero disposti cronologicamente, e se noi possiamo dimostrar questo, oltre che mediante una legittima induzione, anche con dati di fatto. Non è del luogo presente lo approfondire cotale quistione, perchè essa ci trasporterebbe in un campo di difficili e lunghe ricerche, quando l'indagine si volesse fare completa, colla illustrazione dei singoli nomi ricordati nel velo. Se qualche parola qui se ne dice, è soltanto con lo scopo d'indicare quale utilità il futuro illustratore del velo potrebbe ricavare dalla soluzione del quesito.

La serie dei primi otto vescovi risulta anche dall'anonimo autore dei *Versus de Verona.* [3] Da questa concordia di dati impariamo che la serie comincia dalla parte destra della « Mano divina », e continua sulla fascia verticale pure di destra. L'epoca del sesto vescovo, Lucio o Lucillo, risulta dalla sua sottoscrizione al concilio di Sardica del 347. [4] L'epoca di Siagrio, decimo vescovo, la conosciamo dalle sue relazioni con S. Ambrogio, a proposito di Indicia. [5]

Agapito e Lupicino ci sono noti da altre fonti; [6] ad esse manca bensì ogni dato cronologico, ma l'ordine di successione non può essere dubbio. Invece, finita la tenia verticale, non sappiamo se si debba procedere lungo

[1] Se si supponesse la perdita di due nomi, dopo di « Sigebertus » questa restituzione rimarrebbe sostanzialmente illesa, poichè ad acconciare le cose basterebbe trasportare « Petrus » sotto di « Junior, » mentre ora si trova al suo lato. Allora Sigeberto riuscirebbe all'altezza di Dimidriano, e mancherebbero due vescovi a compiere il quadrilatero.

[2] Cf. Biancolini, *Dissertaz.*, pag. 31. Lo stesso autore, nelle *Notizie delle Chiese di Verona,* I, 173-4, fra Sigeberto e Annone interpone S. Biagio, ma senza prove.

[3] Dümmler, *Poëtae aevi Carolini,* I, pag. 120-1. L. Traube, *Karolingische Forschungen,* pag. 125-6.

[4] Mansi, *Concil. Coll.*, III, 38. Maffei (*Ver. illustr.*, ed. in fol., Verona, 1730-1, I, 210) scrive: « Lucio, o sia Lucillo, o vogliam dir Lucilio ».

[5] Cf. S. Ambrosius, *Opera*, in Migne, *Patrol. latina,* XVII, 891. Maffei (op. ed ediz. cit., I, 254 e 384) credeva che Siagrio fosse stato l'immediato successore di S. Zenone, ma questa opinione viene, come si può ammettere, contraddetta dal velo.

[6] Cf. Biancolini, *Dissertazioni,* pag. 21-2.

la linea orizzontale inferiore, ovvero riprendere il cammino, cominciando dal lato sinistro della Mano divina.

Che i vescovi della parte che sta a sinistra della tenia orizzontale siano disposti per ordine cronologico, e precedano quelli della tenia verticale, analogamente a quanto abbiam visto dalla parte di destra, sembra indicato dalla iscrizione delle reliquie venerate nella chiesa di S. Stefano, [1] nella quale si legge: «... corpora episcoporum... scilicet Simplicii, Petronii,[2] Innocentii, Felicis, Silvini, Theodori, Senatoris, Probi, Andronici, Mauri ».

Probo ed Andronico mancano al velo, e, a giudicarne dai nomi,[3] sembra che si debba loro attribuire una data abbastanza antica. Si può supporre che uno dei due sia il vescovo innominato, che trovasi fra Montano e Germano.

De' vescovi di questa serie, è ignota l'epoca del loro governo, fatta eccezione per Giuniore, che fu alla sinodo scismatica di Marano, e prese parte allo scisma dei Tre Capitoli, come impariamo dalla antichissima cronaca, riassunta da Paolo diacono.[4] Teodoro e Senatore [5] vengono bensì ricordati con frequenza in altre fonti, ma senza che i loro nomi siano accompagnati da indicazioni cronologiche.

Dalla iscrizione di S. Stefano sembra doversi dedurre che Mauro seguisse (dopo alcuni altri vescovi) a Senatore nell'episcopato. Pare adunque che di qui si possa confermare l'ipotesi già emessa, che la serie si prolunghi dalla fascia verticale alla orizzontale. A mezzo di quest'ultima troviamo il vescovo Valente. Una iscrizione col nome del vescovo Valente è nota all'epigrafia veronese,[6] ed essa c'insegna che quel vescovo entrò in sede il 5 novembre 522, e morì il 24 luglio 531. Da parecchi fu asserito, ma

[1] Iscrizione del secolo XI-XII, in facsimile, presso BIANCHINI, *Notizie delle Chiese,* I, 13.

[2] Noto per il suo discorso intorno a S. Zeno (MAFFEI, *Notizie tetterarie,* VI, 232), ma la sua epoca è incerta.

[3] Per il nome Andronico, cf. DE VIT, *Lexicon,* I, 296-7. Si potrebbe supporre che quel nome sia stato letto male dal Rossi, scambiandolo per Arborio, dato dal velo, se anche questo secondo nome non fosse notissimo (cf. DE VIT, I, 416) nella onomastica romana. BIANCOLINI (*Dissertaz.,* pag. 29, III, c. 26) pensa invece che quell'Andrea, che nel velo sta fra Domenico e Sigeberto, sia un errore per Andronico; ma, a sostener questo, per lo meno bisognerebbe che ragioni cronologiche rafforzassero tale ipotesi, cui manca ogni base positiva.

[4] *Hist. Langob.,* presso WAITZ, *Script. rer. Lang. et Italic.,* pag. 107.

[5] BIANCOLINI, *Dissertaz.,* pag. 28, e *Chiese,* I, 170.

[6] C. I. L. V., I, n. 3896. Il MAFFEI (*Ver. itt.,* I, 254, ed. cit.) per un errore di lettura, ne dedusse che Valente morì il 25 (invece del 24) luglio 531. Le reliquie di S. Valente sono ricordate da una iscrizione del 1502, presso G. G. ORTI, *Antica basilica di S. Zenone maggiore,* Verona, 1839, tav. IX, n. 2.

non provato, che Verona abbia avuto due vescovi di nome Valente. Se veramente il vescovo Valente, di cui parla il velo, fosse poi da identificarsi con quello al quale si riferisce l'epigrafe sepolcrale, bisognerebbe dire che i vescovi nel velo non erano disposti con pieno rigore di cronologia, o che, al momento in cui le fascie vennero disposte sulla pianeta veduta dal Rossi, l'ordine delle immagini andò turbato. Quest'ultima supposizione si presenta come quella che offre, per ragioni tecniche, minore probabilità.

Il vescovo Modesto è ignoto alle altre fonti, o almeno non venne finora discoperto. Sicchè il Biancolini [1] vi sospettò un errore di lettura in luogo Moderato, la cui esistenza è sicura, ma l'epoca è ignota.

Fra gli altri nomi datici dal velo, due sono ben noti, Domenico e Sigeberto. Il primo è ricordato come contemporaneo a re Liutprando (712-744) sopra una colonnina del ciborio di S. Giorgio Ingannapoltron, nel Veronese,[2] e il secondo s'incontra in un documento del 15 maggio 744.[3] È chiaro adunque che qui l'ordine va da sinistra a destra, e che la serie mette capo a Sigeberto.

Conchiudendo, pare che, considerata la cosa nel suo complesso, i vescovi fossero disposti cronologicamente, e che i loro nomi si debbano leggere in quest'ordine. Si comincia, cioè, a destra della Mano divina, si procede al termine della fascia orizzontale, quindi si segue la fascia verticale di destra. Si riprende, alla parte sinistra della Mano divina, si segue la fascia orizzontale, si fa una svolta alla fascia verticale, e, terminata questa, si procede lungo la fascia orizzontale inferiore fino alla sua estremità di destra.

La data di S. Annone è segnata in una iscrizione di tarda età, nella quale si legge « fuit beatus Hanno circa annum Domini DCCLXX »; essa viene riferita dal Biancolini.[4] L'epoca di Annone devesi tenere siccome il punto di arrivo, cui può giungere la serie cronologica dei vescovi riprodotti dal velo.

I primi vescovi di Verona sono per ordine ricordati anche da Gio-

[1] *Dissertaz.*, pag. 29.

[2] Iscrizione in facsimile presso MAFFEI, *Ver. ill.*, I, 366.

[3] BIANCOLINI, *Chiese*, II, 400-2: « Sigipert episcopus ».

[4] *Chiese* I, 174. Non è detto che tutti i vescovi antichi veronesi siano ricordati sul velo, il quale tace di S. Massimo e di S. Cerbonio, che paiono sufficientemente sicuri (BIANCOLINI, *Dissertaz.*, pag. 23-4). Anche Gaudenzio è ricordato da fonti liturgiche (ivi, pag. 23). Ma di tutti costoro la data è incerta; e non è sicuro che fosse vescovo di Verona quel Gaudenzio, che firmò al Concilio romano del 465 (MANSI, *Conc. Coll.*, VII, pag. 967-8). Per certo non era veronese il Servusdei delle sinodi romane del 501 e 508 (cf. CASSIODORUS, ed. Mommsen, pag. 437, 499, 511). È dubbiosa l'epoca di Giovanni, ricordato insieme con S. Mauro da una iscrizione presso VALIER, *Antiqua monumenta*, pag. 8; BIANCOLINI, *Dissertaz.*, pag. 28.

vanni diacono,[1] scrittore del principio del XIV secolo. Ma egli evidentemente dipende dal ritmo pippiniano, nè dalle sue parole possiamo desumere che egli abbia veduto i dittici originali della chiesa veronese o altri documenti di simil fatta.

Giunti a questo punto, è naturale la domanda, se sul velo potessero trovar luogo altri vescovi posteriori a Sigeberto. Questa domanda è legata alla quistione sulla età del velo stesso.

Due nomi di vescovi possono trovar luogo con ogni facilità sulla fascia inferiore, purchè, leggermente modificato l'ordine testè proposto, si supponga che essa si trovi tutta al di fuori delle due fascie verticali. In tal caso « Petrus » cadrebbe sotto « Junior », « Concessus » prenderebbe il posto di « Petrus », ecc.; e a compiere il giro, occorrerebbero quindi, dopo di Sigeberto, ancora altri due nomi. Se stiamo alla serie volgata, avremmo quindi i posti per S. Annone e per Eginone. Quest' ultimo morì l'anno 802.[2] E nella supposizione che tutti questi vescovi fossero predecessori di colui che fece l'offerta, saremmo indotti ad attribuire il velo a Rotaldo, che fu contemporaneo a re Pipino, e alla composizione, o almeno al compimento del ritmo.

Ma qui siamo sopra un terreno sdrucciolevole, quale è quello delle semplici congetture. Per giungere a qualche risultato meno incerto dobbiamo ricorrere ad altre vie.

Una cosa colpisce immediatamente nel ritmo, ed è l'onore specialissimo che nel medesimo si attribuisce ai santi martiri Fermo e Rustico. Nella fascia essi tengono il primo posto, e soli sono onorati coll'epiteto di *sanctus*, negato perfino a S. Zeno. Ai due martiri si dà proprio il primo posto, poichè gli arcangeli Michele e Gabriele servono soltanto di corteo alla « Mano divina ». Nello stile bizantino, che ebbe sul nostro velo non poca influenza, si trovano spesso, accanto a Cristo o alla Vergine, i due arcangeli, donde la formula invocatoria XMΓ, formata dalle iniziali di Χρίστος, Μίχαελ, Γάβριελ.[3]

[1] *Historiae imperiales* (Ms. CCIV, 189, della Biblioteca Capitolare di Verona, fogli 23 *r*, 23 *v*, 31 *v*).

[2] *Annales Alamannici*, in *MGH.*, Script. I, 49. Il codice, donde questi *Annales* sono tolti, era della Biblioteca Capitolare di Verona, alla quale fu rapito nel 1797 dal Governo francese. Nella riconsegna dei codici, dopo il trattato del 1815, passò all'Archivio Capitolare di Monza.

[3] Cfr. le dottissime considerazioni di G. B. De Rossi, in *Boll. archeol. crist.*, II serie, vol. I, pag. 25 e seg.

III.

La paleografia delle leggende del velo — La policromia delle medesime
Cenni generali sulla paleografia epigrafica, considerata in riguardo alla nostra questione.

Per segnare la data approssimativa del velo, possiamo sperare qualche aiuto dall'esame dei caratteri, in cui sono scritte le sue leggende. Ma, come ognuno sa, è questo un terreno molto difficile a percorrersi, tanto più che la rarità dei materiali c'impedisce di fare numerosi confronti. E se pochi sono i materiali, più scarsi ancora sono gli studî che intorno a questo argomento possediamo.

Prima di tutto consideriamo la policromia delle leggende.

L'uso di alternare una lettera di un colore con una di un altro, ovvero un rigo di un colore, con un rigo di un altro, durò per tanti secoli, che veramente, per la questione cronologica poco vale il farne la constatazione. Chi apre il t. II della splendida *Paléographie universelle* del Silvestre, può facilmente persuadersi di tale verità. Ne traggo pochi esempî.

Nella Bibbia Amiatina, conservata nella Biblioteca Laurenziana, e che si ascrive al VII secolo, il titolo ha in rosso i righi di numero dispari, e in nero i righi di numero pari. L'antichissimo manoscritto di S. Gregorio di Tours comincia a colori, che mutano per ogni lettera: vale a dire in « Igitur » la I è a vari colori, la G è gialla, la I è verde, la T è gialla, la U è azzurra (?), la R è gialla. Nella *vita* di S. Wandrigisilo, secolo VIII, il primo rigo ha le lettere colorite, taluna ad un solo colore, taluna a due, taluna a tre.

Il t. III della medesima *Paléographie* presentaci altri esempi consimili. Una Bibbia Cavense dell'XI secolo ci offre un esempio notevole, in cui il colore cambia da parola a parola, alternandosi il rosso al nero. Un codice del secolo IX, che ci offre il Commentario di S. Agostino al Pentateuco, ha alcune lettere policrome, mentre in altri righi muta dall'una lettera all'altra il colore, in questa serie: rosso, verde, giallo, rosso. Un codice del IX secolo, contenente l'opera *De temporibus* di Beda, ci offre l'esempio della mutazione del colore da rigo a rigo, nero, rosso, nero. Un codice Cavense, nel quale furono trascritte molte omelie, e che fu scritto nel XII secolo, ci offre nel titolo l'alternazione nel colore delle lettere, una nera, una rossa, una nera, ecc. In un manoscritto del secolo XIII, che ci dà le *Vitae patrum Cavensium,* da rigo a rigo, alternarsi invece il rosso e l'azzurro.

Nella *Bibliotheca Casinensis* [1] il titolo di un libro, del secolo X-XI, è disposto sopra più righi, dei quali il primo, il secondo e il quarto sono in color rosso, il terzo e il quinto in nero. Nella stessa opera [2] abbiamo la descrizione di un manoscritto, in caratteri quasi gotici, del XII secolo, in cui le prime lettere sono in rosso e in azzurro alternativamente non significa molto; e gli esempi recati lo dimostrarono.

La biblioteca Vallicelliana di Roma possiede un bellissimo codice [3] contenente il commentario di Claudio vescovo di Torino al Vangelo di S. Matteo. È scritto da due mani, ambedue del IX secolo. La seconda mano, che sembra della fine di quel secolo, comincia al 7. 98 *v* ed ha questo inizio: INCI | PITLI | BERS | ECVN | DVS. Distinguo con lineetta verticale il mutarsi delle linee. Parlerò in seguito delle forme delle lettere, ora mi contento di notare che i righi primo, terzo e quinto sono in rosso, e i due rimanenti sono in nero.

INCI
PITLI
BERS
ECVN
DVS

La policromia s'incontra in una iscrizione Veronese, del chiostro di S. Zeno, della quale parleremo nel seguente capitolo.

La forma delle lettere qualche cosa di più potrà rilevarci, quantunque anche su questo campo le incertezze siano molte e gravi assai.

Per procedere con un qualche ordine, cominciamo da un breve esame delle leggende del velo.

È notevole l'uso simultaneo della C rotondeggiante e della C quadrata. Lo stesso ripetasi per la G. La E è sempre di forma capitale, ma in essa vuolsi osservare la brevità delle aste orizzontali, che combina assai bene all'uso dell'età antica: a questo fatto corrisponde la poca larghezza delle curvature nella S. Le abbreviazioni si riducono a EP̄S per « episcopus, » S̄C̄S per « sanctus ». Qualche parola fu lasciata tronca. Si possono rilevare alcune lettere inserte, e qualche raro nesso. In generale le forme delle lettere sono abbastanza vicine alle classiche, quantunque non si possa dire che lo siano del tutto. La elaborazione che portò il carattere romano e classico al gotico, qui manca del tutto, e appena (come dicevo) si può rilevare qualche mancanza di schiettezza e di nativa ingenuità in alcune lettere.

[1] Vol. II, pag. 227, tav. XIV (fra la pag. 272 e la pag. 273).

[2] Vol. II, pag. 170, tav. II.

[3] Segnato C 3. Intorno a questo manoscritto veggasi DÜMMINLER, in *Epist. Karolini aevi* (*Monum. Germ. stist.*) II [Berolini 1895], p. 593.

Queste sono le caratteristiche, se ben vedo, del carattere carolino nei suoi primi periodi, quando era ancora lontano da quella trasformazione, che finì col cangiarlo in gotico.

Le note caratteristiche del carattere minuscolo carolino, quale noi lo leggiamo nelle carte, consiste per il primo periodo in una eleganza dovuta alla sua semplicità e schiettezza; nel secondo periodo comincia la complicazione delle forme, e scema l'eleganza; nel terzo periodo (quello del minuscolo perfezionato, o, come pure si dice, romano) abbiamo una nuova eleganza dovuta alla studiata raffinatezza dei tratti.

Noi non abbiamo uno specchio delle forme assunte di secolo in secolo dalle singole lettere, a partire dalla caduta dell'impero e a venire sino all'ultima età del medioevo. [1] Pur troppo Alfredo Monaci, che pubblicò parecchi anni sono un buon saggio sulla storia della A, lasciò poi in tronco il lavoro. A. Monaci studiava le carte. Adesso un contributo assai utile, e questo proprio in vantaggio della paleografia epigrafica, ci vien dando E. Le Blant, [2] e a lavoro finito gli archeologi dovranno restarne ben grati al dotto francese. Ma egli limita il suo campo dal III al VII secolo. Da quel tanto che finora egli diede alle stampe, noto la mancanza della G ricciuta, la presenza della G e della C quadrata, simultaneamente alla C ed alla E rotondeggiante.

Quando pensiamo alla storia generale della paleografia epigrafica, il pensiero si rivolge ad una iscrizione importante in sè, ma fatta veramente celebre per la monografia di cui fu l'oggetto da parte del padre dell'archeologia cristiana.

Forme veramente e schiettamente classiche ha la splendida iscrizione sepolcrale di papa Adriano I, morto nel 795. Ma, come dimostrò il compianto G. B. De Rossi, [3] quella iscrizione non fu incisa in Italia, dove non si sarebbero trovati artisti sufficientemente esperti. Essa viene dalla Francia, e la sua perfezione paleografica si spiega appunto per questa origine. In questo epitafio noto la E, eretta, colle aste orizzontali assai brevi; la G, somigliante alle nostre maiuscole di stampa, per quanto riguarda l'asta verticale retta. La Q ha l'apice esterno.

[1] Un vero trattato di epigrafia epigrafica scrissero i Maurini (*Nouveau traité de diplomatique* II, [Parigi, 1755], p. 535 sgg.), ma essi mirarono piuttosto a distinguere le forme dei caratteri, che a stabire criteri cronologici. Oltre a ciò i loro materiali servono molto più per la Spagna e per la Francia, che non per l'Italia.

[2] *Paléographie des inscriptions latines*, in *Revue archéol.*, XXIX, 190 seg., 350 seg. Questo lavoro può considerarsi come l'estensione e il compimento dello schizzo di HÜBNER, *Exempla scripturae epigr. latinae*, Berlino, 1885, p. LIII segg.

[3] *L'inscription du tombeau d'Hadrien I* in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. VIII (1888), pag. 478 seg., tav. XIII.

Queste forme sono schiettamente classiche, e basterebbero da sole a provare che il risorgimento della calligrafia epigrafica nel regno dei Franchi, al tempo di Carlomagno, è dovuta allo studio diretto dei monumenti epigrafici romani.

Questa iscrizione si frammette come corpo straniero nella storia dell'epigrafia romana, a dimostrarvi l'influenza che sopra la coltura italiana ebbero i Franchi. Poichè a Roma, come avverte il De Rossi, era sconosciuta sul cadere del secolo VIII l'eleganza robusta e severa dell'epitafio di Adriano I, e in luogo di essa dominava la trascuratezza e l'ineleganza delle forme.

Ma il carattere presentato come tipo alla civiltà risorgente dalla iscrizione del 795 non è nuovo: è il carattere romano antico che risorge, dopo un lungo periodo di decadenza. Se paragoniamo le modificazioni lungo i secoli subìte dal carattere de' codici e delle carte, con quelle cui andò soggetto il carattere epigrafico, possiamo trovare fra loro una evidente conformità. Tutt'al più, almeno in alcuni casi, si potrà ammettere che nel carattere epigrafico c'è maggiore tendenza conservatrice. Le trasformazioni in questo si manifestavano più volte con qualche ritardo in confronto di quelle che possiamo notare in quello. E neppure questo ritardo viene sempre avvertito.

La bellezza, pura, severa, fredda, del carattere classico viene adombrandosi di secolo in secolo fino alla metà incirca del sec. VIII. A questo momento, come risorgono le lettere, e con esse riprende vigore il gusto classico nella cultura generale, così anche il tipo calligrafico antico ritorna in istima. Se a costituire la riforma del carattere scrittorio contribuì in modo essenziale l'antico onciale, ben può dirsi che per la formazione del nuovo carattere epigrafico si chiese l'ispirazione all'antico capitale, che era pur stato il vero carattere epigrafico dei tempi romani.

In nessun modo migliore si può seguire il processo che ora narrai, di quello che si ottenga scorrendo le tavole in cui il De Rossi [1] riprodusse i musaici sacri di Roma cristiana, colle relative iscrizioni. Pur troppo molte parti di quei mosaici, non escluse le iscrizioni, provengono da tardi rimaneggiamenti; ma anche così come sono, quei monumenti ci chiariscono intorno al fatto, che per noi è capitale.

Il tipo classico bellissimo ai tempi di papa Pelagio II († 590) [2] sussiste ancora nell'VII secolo, conservando la elegante rigidità primitiva, cogli apici severi, colla E a brevi aste verticali, colla S dalla curva superiore maggiore della inferiore. Ce ne dà un esempio il nome di S̄C̄S̄ SEBASTIANVS in un magnifico mosaico; [3] qui peraltro le lettere sono ormai poco regolari, talvolta goffe.

[1] *Musaici cristiani e saggi di pavimenti delle chiese di Roma.* Roma, Spithoever.

[2] Fasc. III, Vi noto la G ricciuta.

[3] Fasc. XXIV-XXV.

La riforma detta Carolina fece sentire la sua efficacia anche nell'epigrafia romana. Se l'iscrizione sepolcrale di Adriano I era una novità per Roma, al momento in cui essa giunse di Francia, ben presto anche colà si fecero lavori consimili. La iscrizione del mosaico dell'abside di Santa Maria in Domnica,[1] che spetta al periodo 817-821, riproduce il tipo classico, ma le sue sono lettere rozze e d'imitazione. L'abside di San Clemente[2] ci presenta una iscrizione con lettere ormai più o meno modificate. E la modificazione avviene in questo senso, che si abbandona l'austerità primitiva, per cercare l'eleganza nel contrasto delle linee curve colle rette, nel contorcimento delle linee, nella forzata inclinazione di alcune di queste, nella sovrabbondanza e complicazione degli apici. Vuolsi in altre parole cercare il bello, aggiungendo ornamenti esterni alla semplicità primitiva.

I sintomi di questa nuova tendenza si vedono nella citata iscrizione di San Clemente, dove si ricorse alla trasformazione degli apici in un complicato motivo ornamentale. Se diamo un'occhiata alle iscrizioni dell'abside di Santa Maria in Trastevere,[3] che spettano al pontificato di Innocenzo II (1130-43), possiamo seguire passo passo l'ulteriore trasformazione subìta dal carattere epigrafico, che potrémo dire neo-carolino, per giungere a quello cui si dà il nome di gotico. In una di quelle epigrafi il tipo classico ancora domina, ma in un'altra ormai siamo giunti al vero e proprio carattere gotico, carico e sovraccarico di ornamenti.

Anche nel tipo classico, troviamo lettere più semplici, e lettere più complicate, ma le lettere complicate del carattere neo-carolino non somigliano alle classiche in modo perfetto, poichè è difficile che due processi, siano pure paralleli, vengano poi a rassomigliarsi perfettamente. La lettera R, del tipo moderno, non ha nè la austerità della R antica, di forma severa, nè la splendidezza aristocratica della R antica, di forma elegante. È una R, che rimane povera, tuttochè contorta e forzata. Si faccia particolare attenzione alla linea inclinata, la quale per parecchi riguardi (punto d'appoggio, sua direzione, sua lunghezza) è la parte più caratteristica di questa lettera.

In ciò che ho detto stanno i criteri essenziali per giudicare dell'età di una iscrizione. Se non è sempre facile portar giudizio sulla data di un codice e di una carta, in base soltanto a criteri paleografici, le difficoltà si moltiplicano quando il problema è trasportato alle epigrafi, in musaico, od incise. Bisogna tener conto delle difficoltà speciali del lavoro materiale, che diminuendo la libertà dell'artista, restringe le variazioni entro certi confini. Nè si deve trascurare ancora che in fatto d'epigrafi la imitazione dell'antico s'impone. Qui non c'è la fretta che affanna l'amanuense, e che

[1] Fascicoli XV-XVI.

[2] Fasc. VIII.

[3] Fasc. VII.

l'obbliga a sacrificare il gusto dell'imitazione, in vantaggio della rapidità della scrittura. Chi fa un'epigrafe lavora lentamente, pensatamente: l'imitazione quindi è più facile. Le nostre leggende a ricamo offrono quistioni ancora più ardue, non foss'altro per l'impossibilità di confronti del tutto omogenei.

Così pur sul principio delle nostre ricerche, vediamo gli impacci. Sopra una porta del battistero di Parma sta incisa l'iscrizione che dice: « Bis bonis demptis annis de mille ducentis Incepit dictus opus hoc scultor Benedictus ».[1] Essa è dunque dal 1196 ed è quasi interamente in gotico. Ma fa eccezione, non solo la E capitale, ma anche la C di forma quadrale. A un'epoca così tarda, sul limitare del periodo gotico, abbiamo adunque una C quadrata, che si direbbe propria delle età più antiche.

Si ascrive al IX secolo il manoscritto Taciteo, segnato pl. LXVIII, 1, nella Biblioteca Laurenziana.[2] Nella rubrica, in maiuscole, osservo: la C quadrata, la G che si accosta alla forma ricciuta, senza complicazioni di ornamenti, la A coll'apice superiore prolungata verso sinistra. Considerata nel suo insieme questa rubrica, che consta soltanto di un rigo, essa è meno classica nelle forme, che non sia l'epitafio di Adriano I; eppure l'età meno antica farebbe pensare a maggiore eleganza. Ma le ragioni del tempo sono contrappesate da quelle del luogo.

IV.

Brevi cenni sulla storia del carattere epigrafico nell' Italia superiore durante i primi secoli dell' età media.

Ora rivolgeremo la nostra attenzione a qualche epigrafe dell'Italia superiore, poichè i confronti fatti con monumenti di quella regione sono i soli che possano condurre a qualche risultato soddisfacente. Il lettore non mi domanderà qui un trattato di epigrafia; chè io non potrei soddisfarlo, e forse non sarebbe neppure conveniente, anche se avessi sotto mano i materiali necessari, allargare oltre misura la discussione di una quistione laterale. I criteri generali che si sono or ora esposti servano al lettore di guida.

Qui sento solamente il bisogno di insistere sopra una considerazione cui allusi testè. Si può chiedere se esista una paleografia epigrafica distinta dalla paleografia delle carte e dei codici. La risposta non può essere che affermativa, quantunque i caratteri impiegati nello scrivere i codici e i documenti e nell'incidere le iscrizioni siano sostanzialmente li stessi allo

[1] Facsimile presso M. Lopez, *Il battistero di Parma*. Parma, 1864, tav. VII: « porta settentrionale ».

[2] Facsimile in *The Paleographical Society*, seconda serie, parte V, tav. XC.

scopo e la natura di una scrittura portano con sè di necessità numerose conseguenze, che influiscono anche sulla forma dei caratteri. Diversamente si scrive quando si ha in mira di far presto, o quando si tende a scrivere chiaro e nitido affinchè tutti possano leggere. Oltre a questo elemento, vanno anche considerati i mezzi scrittorî: chi incide sopra una pietra ha bisogno di linee rette, e quindi preferisce il carattere capitale. Invece il carattere onciale riesce più gradito all'amanuense, che può con essa correre con mano più spedita. Chi incide sul piombo si trova in una condizione intermedia fra il lapidicida e lo scriba.

Come c'è una diversità fra la paleografia dei codici e quella delle carte, così si possono notare più o meno profonde differenze tra le epigrafi in marmo e quelle in bronzo o in piombo, fra il carattere numismatico e il carattere sfragistico.

Avendo dinanzi a me un ricamo, metterò a contribuzione soprattutto le iscrizioni incise in marmo e in metallo, ovvero dipinte, o in mosaico. Dei sigilli non posso trarre profitto, poichè per l'epoca e per la regione, cui si volge l'attenzione nostra, quelle fonti storiche si possono calcolare come mancanti. Dalle monete pochissimo vantaggio posso avere.

Nell' Italia settentrionale esisteva una tradizione classica, la quale non si era estinta colla caduta dell'Impero romano. Ai primi secoli dell'evo medio appartengono parecchi monumenti epigrafici, tra i quali debbono trovar posto anche le iscrizioni sui mosaici costituenti i pavimenti di chiese, in Grado, Vicenza, Verona, Brescia.

Esaminai direttamente le iscrizioni di Verona e di Brescia, e come saggio riproduco qui una iscrizione veronese. È tra quelle scoperte e pubblicate dal canonico Paolo Vignola. [1] Il facsimile non è desunto dall'originale, che ora è coperto di terra, ma da un disegno, comunicatomi

[1] *Notizie degli Scavi,* 1884, pag. 117. L'iscrizione di Concordia ricomparve per cura di E. Pais, *Corporis inscript. latinar. supplementa italica* [1888], pag. 78, n. 655. Altre iscrizioni, spettanti al medesimo pavimento, ma scoperte sino dal secolo scorso, trovarono posto nel C. I. L. V, 1, n. 2893-5.

dal Vignola. Venne bensì eseguito a mano, ma da persona esperta, sicchè ho motivo di credere alla sua esattezza.

Il carattere è classico ancora, ma decaduto e rozzo. Non è un carattere che in qualsivoglia maniera si possa dir nuovo; è l'antico carattere eseguito da mano incerta. Si faccia attenzione alla forma secca delle lettere e al loro accostamento. Badisi, per la esiguità delle forme, specialmente alla S e alla E. Queste particolarità ci torneranno utili nelle discussioni che dovremo fare in appresso. L'apice superiore della A e l'apice inferiore della V scomparvero affatto.

Sono ancora incerto sul giudizio da pronunciarsi intorno alla iscrizione di Evol, figlio di Hirica, di cui diedi il facsimile nei miei *Appunti sulla storia di Asti dalla caduta dell'impero romano sino al principio del X secolo.* [1] Allora esitavo assai tra la decadenza romana, dell'estrema età, e il tentativo della restituzione carolingica. Ora propendo piuttosto per la prima di queste due età, o, se vuolsi, per l'epoca gotica, come proponeva nel 1869 Carlo Promis. Altra è la forma che una lettera prende sotto la mano di persona che la conosce bene, ma che per imperizia non sa esprimerla; altra è quella che si deve allo sforzo d'imitazione. Gli apici della M e della N, che sono i prolungamenti delle linee componenti queste lettere, ci riconducono col pensiero al così detto « carattere a pennello », che non è certo frequente nell'epigrafia nostrale al tempo dei Carolingi. Anche la coda della Q, alquanto prolungata a destra, sembra piuttosto l'ultimo risultato di un'arte in decadenza che il primo tentativo di un'arte che sta per risorgere. L'abbondanza dei simboli cristiani richiama la nostra mente alle tradizioni dell'impero Costantiniano. Non posso dar torto al Promis quando raffrontava l'iscrizione di Evol con quelle scoperte a S. Ambrogio di Milano nel 1813, e che sono pure più o meno di questa medesima antichità. [2]

Molta rassomiglianza hanno pure i caratteri della iscrizione sepolcrale della vedova di Albino [3] Conservano per altro assai più che l'epitafio di Evol l'eleganza romana, tuttochè sia già un'iscrizione cristiana, come una delle sue formule dice chiaramente. La G ha l'apice inclinato verso l'interno, così che quasi essa si può prendere per ricciuta. La Q ha la coda molto mal riuscita, e tale da rassomigliare perfettamente alla lettera corrispondente nell'epitafio di Evol.

[1] Venezia, 1891-2 (estr. degli *Atti Ist. Ven.*); illustrazione, a pag. 123 seg.

[2] Facsimile presso FERRARIO, *Monum. sacri e profani di basilica di S. Ambrogio,* Milano, 1824, p. 59 (tavola).

[3] Facsimile, presso MANUEL DI S. GIOVANNI, *Notizie storiche di Pagno e Valle Bronda presso Saluzzo,* in *Miscell. di storia italiana,* XXVI, 1 seg.; testo dell'iscrizione a pag. 6.

Abbastanza bello è il tipo classico nella iscrizione [1] veronese di Placidia, morta nell'anno 532. Quantunque sia ancora più trascurata, tuttavia conserva con fedeltà la vecchia tradizione, sia nella formula, sia nella paleografia, l'iscrizione sepolcrale dei coniugi Albino e Valenta, pure a Verona. [2] Il carattere è in buona parte onciale e desunto dalla scrittura dei codici, ma nessun sovraccarico d'ornati turba la prisca semplicità. Certe lettere, p. es. la G, sono affatto arcaiche. Nella sua rozzezza precede la corruzione dell'ultima età.

Un insigne documento della decadenza raggiunta all'inizio del medio evo dalla scrittura epigrafica, venne nel 1896 pubblicato in facsimile e illustrato dal prof. Carlo Merkel. [3] Voglio significare l'epitafio di S. Ennodio, che morì nel 521. Le forme della E e della S, che notai nelle iscrizioni press'a poco contemporanee dei musaici pavimentali di Verona e di Brescia, le troviamo anche nel sigillo sepolcrale del celebre vescovo di Pavia. In esso merita non minore considerazione la G, con la linea verticale che chiude in diverse maniere la lettera verso destra. Talvolta trattasi di una semplice linetta che s'innalza sopra il limite esterno della curva. In altri casi questa lineetta si prolunga inferiormente per breve tratto. Talvolta, verso l'alto, non termina così semplicemente, ma ripiega ad angolo retto, dando origine ad una seconda lineetta retta, che per un breve tratto procede verso la concavità della lettera; in ciò si ha il presentimento della G ricciuta, forma scrittoria non ignota all'alto medio evo, e alla classicità decadente. Nella S, talvolta, ma non sempre, è data la preferenza alla curva superiore sulla inferiore; in tutti i casi, abbiamo anche per questa lettera a rilevare la semplicità propria dell'età classica.

Nei secoli VII e VIII il decadimento della coltura si accompagnò con quello della calligrafia. Lungo tutt'intera la vallata del Po incontriamo monumenti epigrafici, nei quali le antiche forme delle lettere sono profondamente alterate per la negligenza e l'insipienza dei quadratari.

[1] C. I. L. V, 1, n. 3897.

[2] Ora non esiste più. Da una copia di mons. Paolo Vignola la diedi in facsimile, nelle mie *Note di storia veronese,* Venezia, 1893, pag. 48 (estr. dal *N. Arch. Veneto*).

[3] *L'epitafio di Ennodio e la basilica di S. Michele di Pavia,* Roma, 1896 (estratto dalle *Memorie* dell'Accad. dei Lincei, serie V, vol. III, parte 1ª). Una buona parte di questa lunga e dotta dissertazione serve, o direttamente, o indirettamente, a confermare l'autenticità dell'epigrafe. Tale autenticità non era stata per vero posta in dubbio da alcuno; ma niuno del pari aveva pensato a dimostrarla con rigoroso processo scientifico. Parecchie fra le osservazioni paleografiche qui fatte dal Merkel si potrebbero ripetere per parecchie altre iscrizioni della medesima età, che si trovano sparse lungo la valle Padana. Per citare un esempio, ricordo l'epigrafe sepolcrale, 546, di S. Grato, vescovo di Aosta, che, nella forma e nella distribuzione delle lettere conserva integre le caratteristiche dell'età classica. Veggasi il facsimile dato da AUBERT, *La vallée d'Aoste,* Parigi, 1860, pag. 223.

Ma con ciò non è detto tutto, poichè bisogna anche aggiungere che la decadenza della calligrafia epigrafica diviene gravissima anche per un altro fatto, cioè per l'irrompere delle forme corsive. Se diamo uno sguardo ad una epigrafe di quella età, proviamo una impressione somigliante a quella che in noi produce la vista di una pergamena pagense dell'epoca stessa. A dimostrazione di quanto dissi, mi basti di citare per Verona le iscrizioni già allegate del ciborio di S. Giorgio Ingannapoltron, che sono sommamente trascurate nella forma; [1] come per il Piemonte, rimando alle iscrizioni cristiane raccolte da Costanzo Gazzera. [2]

Le iscrizioni di questa età presentano non di rado la D di forma così alterata da rassomigliare alla Δ greca. [3] Di questo fatto può trovarsi la spiegazione nella difficoltà che il lapidicida, in quest'epoca di profondo abbattimento delle arti rappresentative, trovava per incidere le linee curve. Questo fatto, come si incontra in Piemonte e a Verona, così si ripete a Murano. Locchè apparisce da alcune iscrizioni Muranesi, giudicate dei sec. VIII-IX, e pubblicate da R. Pradelli [4]. Eppure in queste rozze e mal riuscite iscrizioni, può vedersi il carattere romano della decadenza, quantunque alterata ben s'intende per effetto della coltura, che continuamente decadeva.

Simile rozzezza, sia nelle lettere, sia nella distribuzione delle parole possiamo riscontrare dovunque nelle iscrizioni di questa età. Fu, non è molto, dato un buon facsimile della iscrizione modenese di Gundeberga, [5] la quale può parimenti citarsi a questo luogo.

La paleografia dell'età che va dall'inizio incirca del secolo VII alla fine del secolo VIII si distingue per quelle medesime caratteristiche che dipendono dall'invasione del corsivo, il quale, sotto gli appellativi di merovingico o di longobardo, allora domina in Francia e in Italia.

[1] Tali iscrizioni furono pubblicate più volte, e parecchi facsimili se ne diedero. Fra le meno antiche riproduzioni cito quella di G. VENTURI, *Compendio della storia di Verona*, vol. II, pag. 145. Verona, 1825. Veggasi anche il *Nouveau traité de diplomatique*, II, tav. 29; cf. ivi, pag. 641.

[2] *Delle iscrizioni cristiane antiche del Piemonte*, in *Memorie Accad. di Torino*, II serie, vol. XI, pag. 131 seg., pag. 293 seg.

[3] Già i Maurini (*Nouveau traité de diplomatique*, II, 579) avvertirono che le scritture lapidarie e metalliche sono spesso formate di lettere triangolari.

[4] *Delle forme di scrittura nei marmi e dei mosaici*, etc., nell'opera *La basilica di S. Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di* CAMILLO BOITO, Venezia 1888, p. 441 sgg.

[5] G. FREGNI, *Di una iscrizione a donna Gundeberga abbadessa in Modena nella II metà del VI secolo - Studi storici*, Modena, Namins, 1895, pag. 24, con tav. L'iscrizione dice: « [hic r]equiescet in [pac]e Guendeberga qui et Nonnica sp(ectabilis) f(emina) ». L'illustrazione del Fregni, fatta per combattere Pietro Bertolotti, non ha alcun valore; ma il facsimile è buono.

Ma al rovinare del Regno longobardo successe un periodo di grande risveglio letterario, sotto la benefica influenza della scuola di Tours e del circolo palatino di Carlo Magno. L'Italia settentrionale trovavasi in immediata relazione colla Francia, e ciò doveva favorirvi la rinnovazione della coltura. S'aggiunga, gravissima circostanza, la venuta di re Pippino, e il suo soggiorno a Milano e a Verona. Non c'è dunque a meravigliare se l'epigrafia, nella maggiore correttezza ed eleganza delle lettere, manifesti la nuova età, che incominciava.

Non voglio con questo significare che tutto il risveglio letterario sia dovuto alla scuola di Tours, nè voglio escludere la possibilità che altri centri di coltura siano sorti, indipendentemente dalla scuola alcuiniana. E meno ancora intendo negare che il rinascimento carolingico abbia avuto i suoi precensori. Queste gravi questioni non sembrano ancora sciolte del tutto. [1] Mi accontento quindi colle mie parole di segnare i limiti generali di un pensiero, che si dovrà forse ancora meglio vagliare, e più nettamente definire nei suoi profili. È certo ad ogni modo che se l'Italia superiore partecipò alla rinascenza della coltura, ciò non potè avvenire senza la benefica azione di quanto avveniva nel centro di quel dominio carolingico, di cui essa pure faceva parte.

Partecipa della tradizione barbarica e della nuova corrente letteraria una singolare iscrizione milanese dei primi anni del IX secolo.

Esisteva a Milano nel secolo scorso l'epigrafe sepolcrale di Benedetto abate di S. Ambrogio, morto l'anno 806. Recentemente V. Forcella [2] ne fece indarno ricerca. Il Giulini, [3] nel secolo scorso, ne pubblicò un facsimile, non molto accurato; ma che, in mancanza di meglio, serve esso pure. L'iscrizione non è in bel carattere; vi si vede mescolato il gusto classico, redivivo mercè la scuola carolina, insieme coll'influenza barbarica. Le lettere sono rozzamente addossate l'una all'altra, così da ricordare al primo sguardo le vecchie iscrizioni dei secoli VII e VIII. Anche la disposizione generale delle parole sulla lapide e la forma di questa hanno alcun che di arcaico e di inelegante, che turba l'occhio. Già, lo si capisce facilmente, l'uso antico non vi poteva esser vinto dall'uso nuovo, ancorchè questa epigrafe sia solenne, e importante per il monastero in cui fu collocata e per la persona in cui onore venne incisa. Noto la C rotondeggiante. La G è pure rotondeggiante, e l'apice che

[1] La *Signatura* del diploma, 769, di Carlomanno (facsimile in *Notizie e trascrizioni dei diplomi imperiali e reali delle cancellerie d' Italia,* fasc. 1, tav. 1, Roma 1892) contiene parecchie lettere che si accostano al minuscolo carolino.

[2] *Iscrizioni di Milano,* III (Milano 1890), pag. 199-200.

[3] *Memorie spettanti alla storia di Milano,* I, Milano 1760, pag. 81 (tavola).

la distingue dalla C è retto, e semplicissimo, nel che il gusto classico si manifesta. La E ha brevi le linee orizzontali. La Q ha l'apice interno.[1] La N ha l'asta trasversale quasi orizzontale. Trovo TV in nesso.

Qui voglio di passaggio fare un'osservazione. Chi bene esamina il minuscolo carolino, quale uscì dalla scuola palatina, vi trova come elemento principale l'antico onciale, che viene convenientemente rimpicciolito, e dall'onciale riceve il nuovo carattere la sua coloritura. Ma questa trasformazione dell'onciale nel minuscolo avviene sotto l'impressione dell'abitudine presa al carattere corsivo, del quale si fece uso opportuno, ricavandone buoni elementi, che adagiati sull'onciale perdettero la loro nativa crudezza. La mescolanza quindi degli elementi onciali cogli elementi corsivi non può meravigliare neanche in una epigrafe dell'anno 806.

Ma ecco, coll'epigrafe sepolcrale di re Pipino,[2] morto nell'anno 810, entriamo in un periodo decisamente nuovo, colle lettere ormai formate a tipo classico. Voglio sia fatta eccezione per le ultime parole, le quali sono manifestamente aggiunte; rompono il senso, e hanno caratteri paleografici, che non corrispondono a quanto precede. Ma se guardiamo all'epitafio nella sua parte originale, vi troviamo quella tendenza all'antico e quella semplicità di forme, che costituiscono le caratteristiche principali della scrittura de' codici e delle carte dell'età carolingica. Veggasi nel caso nostro la E eretta, colle lineette orizzontali abbastanza brevi. Non rimane tuttavia del tutto esclusa neanche la E colle lineette orizzontali prolungate.

Dalla scuola di Tours non sempre si chiedevano belli e fatti i tipi dei caratteri. Ancora più che questi tipi valeva talvolta il concetto generale, che consisteva nel cercare l'eleganza paleografica riconducendo i caratteri al tipo romano. Non saprei citare di tal fatto un esempio più splendido di quello che ci viene offerto da una sontuosa epigrafe sepolcrale imperiale,[3] nella quale l'imitazione dell'antico è così forte, che a qualche distanza si potrebbe prenderla addirittura per una epigrafe del buon tempo, dell'impero romano. A far nascere tale illusione si badò accuratamente tanto alla scelta, quanto alla distribuzione delle parole. Pur

[1] Dell'uso della Q coll'apice interno parlai in *Note di storia veronese,* Venezia, 1893, pag. 49. Questa forma si trova adoperata non solo in una iscrizione napoletana dell'anno 834 (Capasso, *Monumenti,* II, 2, tav. 13), ma anche in un messale del secolo xii, che apparteneva alla celebre abazia piemontese della Novalesa; facsimili nelle mie *Ricerche sull'antica biblioteca del monastero della Novalesa,* Torino, 1894, pag. 97.

[2] Sta infissa nell'interno della basilica di S. Ambrogio a Milano. Fu scoperta in tempi recenti e pubblicata da Michele Caffi nell'*Arch. stor. lomb.*, II, *Bull. consult. archeol.*, Milano, 1875, pag. 123.

[3] Trovasi infissa nell'interno della basilica Ambrosiana, a pochi passi dalla lapide sepolcrale di re Pipino. La esaminai nell'aprile 1897.

troppo l'inabilità dello scalpellino fu cagione per cui le lettere riuscissero ingenuamente deturpate, di modo che l'effetto dall'epitafio prodotto in chi lo guarda a qualche distanza diminuisce d'assai coll'accostarsi alla lapide. Tuttavia, se anche lo scalpello serviva male l'artista, è chiaro che il disegnatore aveva in mente un concetto chiaro di ciò che voleva. Attraverso alla imperfezione dovuta all'opera manuale dello scalpellino, riconosciamo facilmente l'eleganza austera, semplice e dignitosa del carattere che l'artista studiò e disegnò.

Orbene, questa preziosa iscrizione è l'epitafio sepolcrale di Lodovico II imperatore, morto nel Bresciano e sepolto a Milano l'anno 875. Questa iscrizione fu pubblicata molte volte, ma non ne conosco alcun facsimile. Ne do qui un piccolo saggio desunto da lucido eseguitone dal prof. G. Calligaris, [1] senza abbandonare la speranza di farne quandochessia oggetto a studio speciale. Una così bella iscrizione può offrire lunga materia di studio. In questo epitafio pertanto la imitazione dei monumenti epigrafici dell'età romana è più che mai evidente. Veggansi le lettere P (aperta), R, Q. Ricomparisce la forma romana, nella sua nativa schiettezza. Tutto non è tuttavia romano; e lo indica l'abbondanza dei nessi e sopratutto delle lettere inserte, poichè al postutto anche i romani fecero largo uso dei nessi, e le iscrizioni, che si vanno dissotterrando, non cessano di moltiplicarne tuttodì gli esempi. [2] Talvolta, ma non sempre, sono brevi le linee orizzontali della lettera E. Si osservi la G, coll'apice ridotto a una semplice linea retta, disposta verticalmente.

Dobbiamo al valente e benemerito V. Forcella [3] il facsimile della lapide sepolcrale di Ansperto, arcivescovo di Milano, che morì l'anno 882. Il facsimile, in proporzioni assai ridotte, non è molto nitido, e parecchie

[1] Una volta per tutte avverto che nei facsimili, che qui presento, ebbi uno scopo solo, quello di raccogliere insieme forme, che parevami maggiormente degne di nota. Quindi mi concessi la libertà di prendere questa o quella lettera, senza badare alla sua rispettiva collocazione sulla lapide.

[2] Cfr. Gatti, *Notizie di recenti ritrovamenti,* in *Boll. arch. comun.*, XXV, pag. 59. Roma, 1897.

[3] *Iscrizioni di Milano,* III, 205.

lettere non vi si possono bene distinguere. A integrare quello che manca nel facsimile del Forcella giovi il piccolo saggio che qui presento, e che è tolto da un lucido cortesemente eseguito per cagion mia dal suddetto prof. Calligaris. Peraltro le osservazioni, che qui seguono, non sono indipendenti dall'esame diretto da me istituito sopra la lapide.

Il primo fatto che richiama l'attenzione del riguardante è l'abbondanza delle lettere inserte e dei nessi. Fra questi rilevo il monogramma TR, in cui la R, di piccole dimensioni, si addossa alla T. Non sarà senza qualche utilità il notare la presenza del segno ꝑ nel significato di « pro ». In generale le abbreviature (tranne la mancanza di « m » o di « n », che s'indica colla consueta lineetta) sono rare; e si riducono alle più consuete e più antiche. La C e la G sono rotondeggianti. Nel facsimile del Forcella quest'ultima riuscì coll'apice curvilineo, in continuazione alla curva costituente la lettera, sicchè l'aspetto di questa si avvicina, nel suo complesso, alla G ricciuta; ma la cosa sul marmo si presenta diversamente, e vediamo dal punto estremo inferiore del semicerchio innalzarsi verticalmente una lineetta, lasciando appena una leggera concavità verso l'interno.

SCO SATVRO L
EPVQ·GMN
DIEBVSR

Non credasi tuttavia ch'io voglia per questo escludere dalla epigrafia carolingica la G ricciuta, più tardi sì frequente. Anzi, mi affretto a citare alcuni tratti che, a mo' di epigrafe, leggiamo in un codice del secolo IX, di Terenzio, e in altro del medesimo secolo, di Catullo, [1] dove troviamo netta e chiara la G ricciuta, solo in questo differente da quelle delle età posteriori, che è più semplice e schietta.

Torniamo alla lapide di Ansperto, che dà materia a molte considerazioni La D è sempre in capitale, tranne che nella data DCCC.LXXXII, dove è invece onciale, certamente per un influsso della scrittura diplo-

[1] Chatelain, *Paléographie des classiques latins,* tavole VII e XIV. Alla fine del capo III ricordai una G di forma simile alla ricciuta, che s'incontra in un codice del sec. IX. Esempi romani dei sec. IV e V presso Hübner, *Exmpla script. epigraph. lat.,* Berlino 1885, p. 243, n. 714-5; p. 250, n. 737; p. 253, n. 744, 749. C'è anche in una iscrizione napoletana dell'anno 834, Capasso, *Monum.,* II, 2, tav. 13.

matica. La E, di solito, ha brevi i tratti orizzontali, ricordando le iscrizioni dei secoli precedenti. Tuttavia v' incontriamo anche qualche E coi tratti orizzontali più lunghi, e a prova di ciò riferisco il facsimile di « diebvs ». La S, di solito abbastanza secca, si allarga quando lo scalpellino ha desiderio di prolungare il rigo, come vediamo in « diebvs »; ma anche in questa parola la S conserva alcuni spiccati caratteri arcaici, specialmente nel maggior sviluppo dato alla curva superiore, in confronto della inferiore. Il complesso questa iscrizione è meno curata ed elegante di quella di Lodovico II. Direbbesi anzi che nell' inscrizione di Ansperto si vede un lavoro d' imitazione, condotto sul titolo di Lodovico II.

La nota caratteristica generale che domina nell' epigrafe è la precisione, l'assenza di ornamenti inutili, la regolarità, l' imitazione forzata dell' antico carattere capitale.

Mi pare che si possa considerare a parte, come germe di questioni speciali, la lapide di cui ora parleremo.

Nella cattedrale di Verona sta infissa in una parete la lapide sepolcrale dell'arcidiacono Pacifico (comincia: « Archidiaconus quiescit hic »), che fu pubblicata parecchie volte, e ultimamente da E. Dümmler. [1] Ci fu chi pose in dubbio l'antichità di questo monumento, del quale, strano a dirsi, non si è mai dato un facsimile. Al Biancolini [2] e al Bluhme [3] questa pietra non piacque. Essa poi fu accettata, sia da mons. G. B. Giuliani, [4] sia dal Dümmler, siccome ora abbiamo veduto.

L' elegante elegia, che, sulla lapide, fa seguito ai versi leonini, potrebbe parere d'epoca moderna, se non fosse invece tolta per buona parte dall' epitafio di Alcuino; e questi morì il 19 maggio 804. [5] Lo dimostra il Dümmler.

Secondo il testo dell' epigrafe veronese, Pacifico morì il 24 dicembre 846; la lapide si dirà quindi dell'anno 847, al più presto.

Per provarne l'epoca tarda, bisognerebbe dimostrare coi fatti paleografici impossibile la sua conciliazione coll'epoca da essa recata. Ma tale dimostrazione è sommamente difficile, considerando anche l'estrema scarsezza del materiale di confronto. Questo non è certo il luogo d'intavolare una lunga discussione, mentre fino a prova contraria dobbiamo ammettere vera una lapide, che si presenta coi dati esteriori dell' autenticità. Il testo dell'epigrafe, sia nella parte anteriore, sia nella posteriore, non dà

[1] *Poëtae aevi Carolini*, II, 655-656.
[2] *Dei vescovi e governatori di Verona, Dissertazioni*. Verona, 1757, pag. 183.
[3] *Iter italicum*, I, 254.
[4] *Archivio Veneto*, X, 246-51; XVI, 220-4.
[5] Veggasi l'epitafio di Alcuino, in *Poëtae aevi Carolini*, I, 350; cfr. ivi, pag. 161.

luogo a nessuna obbiezione seria. Essa è in marmo greco, adoperato più volte negli antichi edifici sacri veronesi, mentre nelle età posteriori non si impiegò se non quando potevansi usufruire gli scarsi avanzi abbandonati inoperosi dagli avi.

Le forme delle lettere sono bellissime, e in qualche caso possono far sospettare un perfezionamento tardo, piuttosto che l'esordire di una scrittura. Ma nel facsimile che viene qui unito, e che riproduce parecchie lettere del lungo epitaffio, non credo che si possa trovare alcun fatto certo, che escluda il secolo IX. Anche la G ricciuta, come abbiamo constatato,

ARCHIDIĀCO
NECÑETGEORG
MORECANDID
CODICESQ;FEC

non è estranea alla paleografia antica.[1] E così dicasi di qualcuno fra gli apici della A. La lineetta superiore della A è un elemento classico, persistente nella decadenza romana. Anche la punteggiatura, che esaminata leggermente potrebbe sembrare troppo complicata, non è in disaccordo cogli usi dell'età carolingica.[2]

La bellissima R di « archidiac(onus) » è addirittura classica ed è di una eleganza affatto arcaica. La iscrizione di Lodovico II può fornirci esempi di raffronto. Nella parola « more » sembra invece alquanto tormentata la lettera R, la quale nell'iscrizione più volte ripetesi in questa medesima forma. La E, la N, la S corrispondono perfettamente al gusto antico. Si faccia speciale attenzione alla S, la quale ha molto di comune colla iscrizione sepolcrale di Tafone, di cui parleremo fra poco.

La Q, coll'apice interno, usata durante parecchi secoli, conviene

[1] Anzi si può vedere in una iscrizione francese del 662 e in altra del tempo di Carlomagno presso gli autori del *Nouveau traité de diplomatique,* II, tav. 27; cfr. ivi, pag. 606.

[2] Cfr. Prou, *Manuel de paléographie*, Paris, 1890, pag. 150.

benissimo anche al secolo IX, al quale risponde la C quadrata, [1] che si mescola colla C rotondeggiante; e così pure la D onciale, che si accompagna colla D capitale. Le due forme della N non offrono nessun argomento decisivo, nè in senso favorevole, nè in senso contrario; se si tiene a mente quanto si è detto sulla N dell'epigrafe dell'abate Benedetto, si può pensare che questa lettera, nella prima metà del IX secolo, andasse soggetta a trasformazioni nel carattere epigrafico. Tuttavia non nascondo che la N onciale per ora mi è nuova sulle lapidi del tempo di cui parliamo, ma, fino a prova contraria, me la posso spiegare supponendo l'intrusione del carattere dei codici, e pensando che nei secoli posteriori siffatta intrusione si avvera con sempre crescente irruenza, tanto che poi abbiamo iscrizioni nelle quali il tipo epigrafico è quasi condannato a sparire. [2]

La M onciale, che qui si accompagna alla M capitale, conviene benissimo al secolo IX, tanto più che essa è una M aperta, di forma identica affatto alla M onciale ovvia nei codici di quel secolo. [3] Se in questo epitafio è frequente la M capitale, la presenza di una M onciale non offende, tanto più che qui si tratta di una M aperta, quale si conviene al tipo arcaico; e si avverta che la M onciale chiusa comparisce assai presto, e chi scrive [4] la ha già rilevata in una tavoletta plumblea piemontese, che con probabilità vuolsi ascrivere ascrivere al principio del X secolo.

Insomma, per quanto sembra, si può continuare a vedere nell'epitafio di Pacifico la manifestazione diretta e vivace della scuola carolina. Quella eleganza che troviamo nei versi, e che consiste nell'imitazione classica, coincide colla eleganza calligrafica. Ma nel mentre pur dico questo, non posso tacere che nell'insieme c'è qui un fare così « perfezionato », da farci provare una vera pena per risalire al IX secolo. L'alternazione dei fili sottili e dei fili ingrossati e la irruzione delle forme dovute al carattere de' codici, come dimostrano, nel saggio che reco, certe forme onciali, quelle specialmente della N e della E, e la G ricciuta, non sono fatti che da soli conducano a risultati positivi, ma la loro concomitanza può fermare l'attenzione nostra.

[1] Un esempio di C quadrata si ha in un'iscrizione del IV secolo al più tardi, proveniente dai colli veronesi ed edita da P. Sgulmero e F. Cipolla in *Notizie degli scavi*, 1897, pag. 6; ivi peraltro non s'indica che in CELER la C sia quadra, ma qui lo affermo per osservazione diretta.

[2] Veggasi l'iscrizione veronese del 1143, edita in facsimile da P. Sgulmero, *Sanmichele di Porcile Veronese ed i suoi archiletti*, in *N. Arch. Veneto*, IX, 325 segg., Venezia, 1895.

[3] Prou, *Manuel*, tavola, a pag. 82.

[4] *Di Audace vescovo di Asti*, in *Miscell. di storia ital.*, XXVII, 316.

Come avvertiva anni or sono il ch. comm. Pietro Vayra, [1] l'irruzione dell'elemento onciale, che si frammette al capitale, fa presentire l'epoca tarda, poichè è da lettere onciali che derivano le lettere gotiche più caratteristiche, come E ed M. Ma l'argomento va inteso naturalmente entro i dovuti limiti.

Maggiori difficoltà forse qualcuno incontrerà in certi ingrossamenti ornamentali, che anche nell'unito facsimile si possono riscontrare guardando la prima G del secondo rigo. In senso contrario parlano gli apici (p. e. quelli della S), che se non sono così semplici, e a così dire evanescenti, come quelli delle epigrafi di Lodovico II e di Ansperto, non sono neanche pienamente pronunciati, e si assomigliano a quelli datici dall'epigrafe di Tafone, pur senza discordare anche da altri, di età posteriore bensì, ma ancora in caratteri non « perfezionati ».

Nel nostro facsimile, il lettore attento troverà potersi riconoscere un segno di età arcaica nella lettera D, la quale nella parte curva sorpassa superiormente l'estremità della linea verticale retta. Questo fatto, che indica l'imitazione romana, lo riscontriamo anche in una iscrizione del 1040, di cui si dirà, ma in una lettera di grandi proporzioni, dove l'imitazione dai monumenti romani era suggerita dalle circostanze. Invece è perfettamente rispondente al gusto carolingico.

Di contro agli indizi di età seriore, mi sembra quindi di poter riconoscere i caratteri dell'età arcaica, e mi fermo volentieri sulla relativa semplicità degli apici, nel che spesso si trova un forte indizio cronologico. Il carattere « perfezionato » cura con apprensione esagerata gli apici.

Qui voglio ancora osservare che, quantunque la scrittura carolina del primo periodo abbia per caratteristica ordinaria la semplicità dei tratti e degli apici, tuttavia anche in essa talvolta si possono notare certo accumularsi di ornamentazioni, che, preso a sè, potrebbe formare indizio d'epoca tarda e ingannare lo studioso. Del che ci offre esempî in qualche maiuscola splendidamente dipinta l'Evangeliario scritto in servizio di Carlomagno da Godescalco fra il 781 e il 782. [2] Ciò vuol dire che risulta sempre vero il giudizio di Mabillon e di Maffei, secondo i quali un indizio isolato, in fatto di paleografia, può assai facilmente riescire di guida malsicura.

Ebbi occasione di citare il codice della biblioteca Vallicelliana, segnato C 3, che contiene il commentario al Vangelo di San Matteo, scritto

[1] *Il sarcofago di Odilone di Mercoeur,* in *Atti della Società di archeologia e belle arti della provincia di Torino,* I [1875], pag. 39. Questo lavoro, tuttochè assai breve di mole, merita molta considerazione per la storia dei caratteri epigrafici.

[2] Facsimile presso O. Henne am Rhyn, *Kulturgeschichte des deutschen Volkes,* 2ª ediz., Berlino, 1892, pag. 115.

da Claudio. Parlai dell'*Incipit* del f. 98 *v*, a proposito della policromia del medesimo. Ora devo soffermarmi un istante sulla correttissima bellezza di quelle maiuscole, che ho testè riprodotto in facsimile. Si ammiri nel facsimile la schietta perfezione classica di ogni singola lettera, derivata — ciò è evidente — da esemplari antichi, studiati con sentimento di artista e con diligenza di erudito. Non c'è un ornamento, che accenni pur di lontano, all'arte del pittore o del miniatore; sta dinanzi a noi semplicemente il lavoro del calligrafo, che riproduce in modo perfetto la severa, austera, maestosa bellezza del capitale romano. Qui cede ormai la differenza tra il maiuscolo de' codici e l'epigrafico, poichè il carattere maiuscolo che abbiamo sott'occhio appartiene ai manoscritti, come alle opere dello scalpello.

Ritorniamo ora al campo che è particolarmente nostro dove abbiamo ancora a dire non poco.

Un tipo alquanto dissimile da quello dell'epitafio dell'arcidiacono Pacifico, con lettere di maggiore semplicità, e più lontane dall'onciale dei codici, abbiamo nell'epitafio sepolcrale di Tafone. [1] Questa iscrizione fu scoperta alcuni anni or sono, nel restauro del « duomo vecchio » di Brescia, dove era stata usufruita, come materiale di fabbrica, in una costruzione del secolo XI incirca. L'epigrafe dice così:

qui fverat mitis patiens humilisq*ue* sacerd[os]
ingenio pollens, nobilitate vigens,
vita nam semper Christi spem rite regebat,
illivs metam novimvs esse bonam.
tvm p*ro*prio reddens animam de corpore pulchr[am] 5
corpus hvmo sepelit, sp*iritu*s astra petit.
vos rogo, lectores, qvi carpitis acta Taphonis,
in D*omi*no valeas, dicite, corde pio.
anno dominicae incarnationis. DCCCXCVII. ind. [.XV]
III. id. aprilivm. feliciter migravit ad Christum. 10

Le parole « Christi, Christum » ai rr. 3, 10, sono abbreviate in Xpi, Xpm.

Questa magnifica lapide, che ho veduto (marzo 1897) nel « duomo vecchio » di Brescia, presso al luogo in cui fu scoperta, meriterebbe tutta l'attenzione di un paleografo. La C vi è costantemente di forma quadrata, e così pure la G. La D è sempre in carattere capitale, e nel facsimile, qui unito, può osservarsi il rialzo della parte arcuata. La man-

[1] L'epiteto di « sacerdos » farebbe pensare ad un vescovo. Ma nella serie dei vescovi bresciani (Ughelli, *Italia sacra*, ed. Coleti, IV, 536; Odorici, *Storie bresciane*, IV [Brescia, 1855], cod. dipl., pag. 106; Brunati, *Vite o gesta di santi bresciani*, II [Brescia, 1855], pag. 175; Cappelletti, *Chiese d'Italia*, XI [Venezia, 1856], pag. 671) diranno si cercherebbe un vescovo di tal nome.

canza di ogni ornato esuberante può osservarsi nella R. Mancano i nessi, e le abbreviazioni sono rarissime. Nell'incontro di « L » con « I », che avviene nelle parole « aprilium » e « feliciter », la « I » è inserta nella « L ». In generale la E maiuscola ha abbastanza brevi le aste orizzontali. La Q ha l'apice interno; la S è di forma secca ed arcaica. Le forme rotondeggianti sono poco numerose; quasi potremmo dire che vengono vo-

MAPPRIO APRILIVM
VIGENS DCCCXCVII
QVICARPITISAC DEC

lontariamente evitate. La D onciale, che si incontra nell'anno DCCCXCVII vi fu introdotta evidentemente sotto l'influsso della scrittura bollatica, e trova riscontro con quanto rilevammo nella iscrizione dell'arcivescovo milanese Ansperto, dell'anno 882.

Se paragoniamo le iscrizioni milanesi di Lodovico II e di Ansperto con quella bresciana del sacerdote Tafone, non è possibile non rilevare come ciascuna di esse ha colle altre molti punti di contatto e molte divergenze. In tutte si fa manifesto il gusto classico rinnovato dai Carolingi, ma ciò avviene in diversa maniera. Mentre nelle due prime regna sovrano quel gusto signorile che nei codici favorisce lo sviluppo dell'onciale e del minuscolo carolino primitivo, pur senza partecipare alla vera e schietta scrittura dei codici, nell'epitafio di Tafone dobbiamo invece riconoscere che la tradizione capitale dell'ultima maniera classica si mescola alla nuova corrente rinnovatrice.

Il tipo carolino subisce una profonda modificazione nella iscrizione sepolcrale veronese del secolo X, che passo ora a studiare. Quivi possiamo riconoscere quei medesimi caratteri che notammo nella iscrizione di Pacifico, di Ansperto, di Lodovico II, ma corrotti per due maniere, da una parte per la inesperienza del quadratario, dall'altra (ed è ciò che importa) per una brama irresistibile di abbandonare la semplicità primitiva e « perfezionare » le lettere. È lo stesso fenomeno che si manifesta pure nei codici e nelle carte.

Resta adunque assodato essere il vecchio tipo carolingico quello che, in forma alquanto sviluppata, incontriamo nella bella epigrafe sepolcrale

di Uberto. Comincia: « Hvbertvs fveram sed nvnc svm vile cadaver ». Essa si conserva a Verona, nel Museo lapidario-filarmonico. Uberto morì: « [ann]o D̄CCCCLXXVIIII, indic(ione) VII ». Tale epigrafe è dunque di 82 anni posteriore a quella di Tafone.

Dal facsimile, che ne estrassi, si può rilevare il progressivo raffinarsi della scrittura. Veggasi quanto è singolare la G, la quale in sostanza è

HVBERTVSFV
GREDIENSA
FVEROQVO

quella del velo di Classe e dell'epitafio di Tafone, ma con accrescimento di ornati: l'apice rettilineo si è convertito in un meandro. Non si dimentichi la B, la E, ecc. La S ha già mutato carattere. In generale tutti gli apici sono cresciuti in grandezza, e terminano in punte acute, non sorpassando tuttavia i limiti di cui l'età classica offriva più facili esempî. Nella forma della R possiamo avvertire l'alterazione del gusto; anche la N è caratteristica, in causa dei punti d'appoggio della lineetta inclinata.

Qui mi permetto di osservare come avvenga, quantunque sotto condizioni mutate, che le trasformazioni del carattere osservato nelle lapidi, si ripetono anche nella numismatica. Le monete dell'età gotica sono la naturale continuazione delle monete classiche dell'ultimo periodo. Quelle di Desiderio risentono l'influenza bizantina. Quando arriviamo all'età di Carlomagno e di Lodovico il Pio, anche le monete di zecca italiana mostrano il risveglio del carattere antico, modificato conformente a quanto avveniva per i codici e per le carte. Progredendo innanzi, il tipo carolino va scomparendo: le lettere si allargano e si accostano; le parole, complicandosi, riempiono tutto il campo loro destinato. A principiare dalla fine del X secolo o dal principiare del seguente, siamo già entrati nel periodo caratterizzato dalle monete enriciane, che sono tanto lontane dal gotico, quanto dal carattere carolino della prima età. [1]

[1] Cfr. p. e. le tav. I-III di F. ed E. Gnecchi, *Le monete di Milano*, Milano, 1884.

Verso il secolo X si potrà collocare una iscrizione dipinta sopra la parete interna di una chiesa demolita, a Cisano sulla sponda veronese del Lago di Garda. [1] Alcune forme sono senza dubbio arcaiche, e ne sia esempio la E colle aste poco prolungate. Parimenti notevole è la P aperta, che può essere facilmente un indizio di arcaicità. La C, talvolta quadrata, talvolta curvilinea, ha scarso significato per la questione cronologica. Ma la G (nel vocabolo: « inpingere », all'ultimo rigo), non solo ricciuta, ma « perfezionata », mi è già un indizio di seriorità. La N coll'asta trasversale che parte ed arriva lungi dalle estremità delle due verticali, è piuttosto dei secoli X-XI, che non degli anteriori. Sopratutto m'impressionano gli apici, fatti strumento di una ornamentazione sovraccaricata, che pesa sull'insieme di una scrittura pur così rozza. Il segno di punteggiatura ·,· che richiama a quello che nel facsimile qui recato della iscrizione di Pacifico, costituisce, unito alla B, il segno d'abbreviazione per « —us ».

Probabilmente è posteriore a questa iscrizione quella, pure dipinta, che leggiamo sopra la parete della vetusta cappella detta « Smania » in Verona. Questa breve iscrizione, [2] che è contrassegnata coll'anno 966, ha molta somiglianza colla epigrafe di Cisano, e anche qui gli apici, sia nelle lettere, sia persino nei segni d'abbreviazione, sono sommamente pronunciati. Le lettere mancano ormai della schiettezza propria del carattere carolino, e sono irregolari, mal riuscite.

Nella paleografia dei libri e delle carte siamo usi riconoscere come una delle note caratteristiche della scrittura neo-carolina la mancanza di quella eleganza pura e genuina, che costituisce il migliore ornamento del carattere carolino della prima maniera. Mentre la forma della scrittura si va « perfezionando », subisce lungo il secolo X questa specie di crisi. Mi pare che tali caratteri si possano sufficientemente constatare nelle iscrizioni di Cisano e di Verona, che ora ricordammo. Le forme delle lettere si complicano, per scopo di ornamentazione; ma con questa trasformazione non procede parallela la regolarità, chè, anzi, questa si perde, e con essa l'eleganza svanisce.

Forse si può ascrivere press'a poco a questo stesso periodo di transizione una iscrizione, sopra pietra, che fu, non ha molto, riprodotta dal

[1] La pubblicai, con relativo facsimile, nell'articolo *Una iscrizione medievale a Cisano*, in *Atti Accademia Torino*, XXIX, 508. Quivi la raffrontai coll'iscrizione veronese del 966, che citerò tosto; ma poi, sedotto dalla presenza del nome arcaico Teupo, la giudicai dei secoli VIII-IX. La feci cioè troppo antica.

[2] Un facsimile ne diedi nel 1889, annettendolo al mio articolo *Una iscrizione dell'anno 966*, in *Archivio veneto*, XXXVIII, 413, tav. 13; un secondo facsimile pubblicai nella *Postilla ad una nota*, ecc., in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, seduta del 20 dicembre 1896, pag. 523.

P. Fedele Savio. [1] Invitato a determinarne la data, vidi poi con piacere che non mi ero scostato di molto da quella proposta dal Mommsen. C'è in questa iscrizione la E eretta, colle aste orizzontali brevi, nè mancano forse anche altri indizi, che sembrano deporre in favore di un'antichità molto alta. Ma d'altra parte il suo insieme, colle parole inelegantemente addossate le une alle altre, mi suggeriva di guardarmi dall'assegnare al monumento una data troppo antica. Mi limitai quindi a calcoli approssimativi, secondo i quali ad essa vuolsi attribuire presso a poco l'età alla quale siamo arrivati.

Ebbi altra volta occasione di far comunicazione di una « Notizia » scritta a modo di epigrafe sopra un codice della Biblioteca Capitolare di Vercelli. [2] Non farò qui osservazione alla mescolanza delle lettere epigrafiche con quelle solite ad adoperarsi dagli amanuensi, poichè di questo fatto è ovvia la spiegazione. Sì piuttosto rileverò che le lettere sono ormai « perfezionate ». Questa « Notizia », che in base a congetture paleografiche attribuiva alla fine del secolo X, o ai primi decenni del secolo XI, per ragioni storiche, degne di considerazione, sembra risultare appunto dell'età di Ottone III. [3]

L'anno 1040 il vescovo di Verona Waltario fece costruire il castello, ora distrutto, che si ergeva presso Badia Calavena, sui monti veronesi. Si è con-

servata la lapide [4] commemorativa, colla iscrizione, che fu più volte bene o male pubblicata. [5] Qui ne do in facsimile alcuni tratti, nei quali si può scor-

[1] *La légende des saints Faustin et Jovite,* in *Analecta Bollandiana,* XV [1896], 388-9.

[2] *Sulla Notizia vercellese* in *Atti Accademia Torino,* XXX, 46 segg., con facsimile fotogr. Il Ficker aveva pensato d'attribuirla al IX secolo.

[3] Bloch, *Beiträge zur Gesch. des Bischofs Leo von Vercelli,* in *N. Archiv,* XXII [1896], 11 segg., capo III. Questo valente erudito la crede infatti autografa del vescovo Leone di Vercelli. Non così la pensa, se ben vedo, F. Gabotto, *Biella e i vescovi di Vercelli,* in *Arch. stor. ital.,* V serie, XVII [1896], 294. Io non intendo che le parole da qui adoperate si ricevano come se volessi troncare la quistione in uno o in altro senso.

[4] In Verona, nella casa n. 21 di via Stella.

[5] Ughelli, *Italia sacra,* edizione Coleti, V, 762.

gere anzitutto l'abitudine invalsa nel secolo XI di unire o di distaccare arbitrariamente le sillabe. Il nome « Walterii » è diviso, e la prima sillaba venne unita alla parola « svmptv » che precede. La forma delle lettere è ormai mutata da ciò ch'era in antico, quantunque il primo rigo sembri far fede di un inane tentativo d'imitare qualche tipo classico. Veggasi la E e la si confronti con la E del velo di Classe e delle iscrizioni del secolo IX, che abbiamo esaminato. Nè meno significativa è la R coll'asta inclinata, ridotta in tal modo che ormai fa presentire l'età nuova. La D di « dñi » ha una curvatura veramente lontana dalle trasformazioni posteriori, ma qui si tratta, come dicemmo, di un tratto, che lo scalpellino eseguiva col deliberato proposito di imitare. Gli apici delle lettere sono brevi e modesti; fanno eccezione peraltro quelli del segno d'abbreviazione.

L'iscrizione di Badia Calavena è molto rozza e si risente del luogo in cui fu incisa. Nelle campagne non si potevano facilmente eseguire lavori accurati ed eleganti. Tuttavia essa denota quel rinnovamento del gusto, che si fa palese anche nelle pagine scritte di quell'età.

Tuttavia la mancanza di precisione e il distacco dai tipi classici non è una specialità che singolarizzi l'iscrizione rurale.

La solenne iscrizione del 1045, colla quale Alberico, abate del monastero di S. Zeno a Verona, narrò ai posteri di avere gettato le fondamenta del campanile, fu riprodotta in facsimile, e proporzioni molte ridotte, da G. G. Orti.[1] Essa ci dà il carattere epigrafico dell'età neo-carolina, riprodotto trascuratamente, e quindi senza l'affannosa ricerca dell'eleganza. La natura della pietra non permetteva allo scultore, se anche lo avesse voluto, di curare gli accidenti delle lettere, gli apici, ecc. La iscrizione è infatti scolpita sopra i grandi massi, rudemente lavorati, che formano la base del campanile. La faccia della pietra, tutt'altro che levigata, non lasciava luogo a linee leziose nelle lettere. Tuttavia, come si può vedere anche dal facsimile procuratone dall'Orti, le forme « perfezionate » qui e colà si fanno manifeste. Come si sa, nelle carte il secolo XI va caratterizzato per la divisione arbitraria delle sillabe e delle lettere; nella nostra iscrizione evvi una certa regolarità, ma non tale tuttavia da escludere tutti gli aggruppamenti o le separazioni irrazionali. Se raffronto questa iscrizione colla firma apposta da Tadone, conte di Verona, ad una « Notizia » del 1023,[2] vi trovo una somiglianza non casuale. L'accostarsi esagerato e cercato, o il

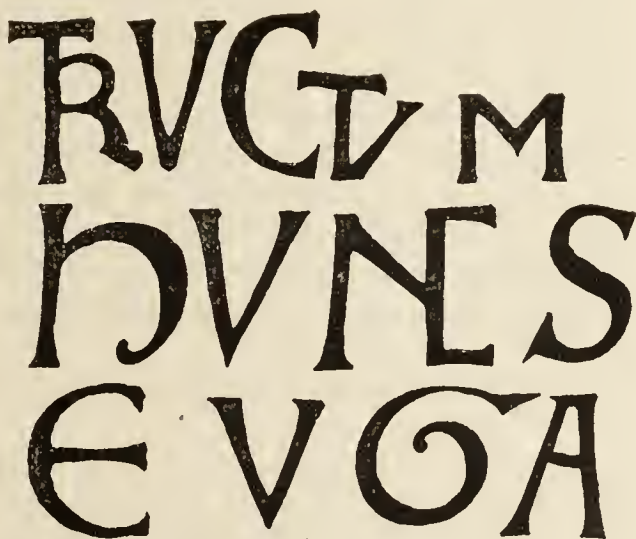
[1] *Antica basilica di S. Zenone Maggiore,* tav. XI, n. 3. Il facsimile è tutt'altro che accurato, e non possiamo fidarcene, con pieno abbandono, nello studio delle singole lettere.

[2] E. Monaci, *Archivio paleografico italiano,* vol. III, fasc. 1° « Carte lombarde e veronesi », tav. 9.

discostarsi, altrettanto cercato fra lettera e lettera, sono contrassegni del carattere carolino meno arcaico.

Ormai siamo giunti all' ultima trasformazione, nella quale, se si vuol cercare l'eleganza, essa non la si ritrova più nella forma nitida, schietta, pura di ornati. Il gusto è mutato, e si cerca il « perfezionamento » delle lettere mercè l'abbondanza degli ornamenti. L' iscrizione del 979 ci ha già fatto scaltri del gusto mutato nella società dotta. Naturalmente si procede molto a rilento e la trasformazione subisce, oggi un ritardo, domani un ritorno indietro. Ma in ogni modo il carattere si trasforma e il mutamento avviene secondo una direzione, che di giorno in giorno sempre più si disegna.

Reco un esempio datomi da un' iscrizione che si conserva nel Museo civico di Verona e che comincia: « † Hoc xenodochium q*uo*d est | hospiciv*m* a timentib*vs* D*ev*m viris ac mv | lierib*vs* est co*n*structvm &c. ». Pur troppo l'epigrafe manca di data, ma può attribuirsi, con molta probabilità, alla fine del sec. XI.

Se il nesso TV e la seguente lettera M sono in carattere più piccolo che il rimanente, lo si deve alla condizione della pietra, e perciò nello esame paleografico non possiamo dare a quella circostanza alcun peso. Ben vuolsi invece considerare l'eleganza affettata, il « perfezionamento » accurato di parecchie lettere e in ispecie dell' H, della E, della G. Lo stesso può ripetersi del gruppo TR. Qui si farà particolare attenzione alla lettera R. La S non è più carolina, ma rassomiglia spiccatamente a quella usata nell'epitafio del 979 con qualche modificazione intesa ad accrescerne l' eleganza. La presenza della C quadrata sa di arcaico; tuttavia nessuno la può dire cosa strana per un' iscrizione del secolo XI, mentre invece si fa più che mai rara nelle lapidi del secolo XII. L' abbiamo tuttavia trovata nella iscrizione del 1196 del battistero di Parma. E notisi che nella iscrizione del senodochio veronese, tranne che nella parola « hunc », riferita in facsimile, troviamo costantemente la C curvilinea. La G è di forma così « perfezionata », che ognuno deve ravvisarvi la prova di una età tarda. Della H onciale, qui riprodotta, si può ripetere il medesimo.

In questo luogo la mia attenzione è richiamata da un gruppo di mosaici della Lombardia occidentale e del Piemonte, che presentano gli elementi propri dei secoli X-XII. Fra i più antichi vuolsi collocare quello scoperto almeno decenni fa nella cattedrale di Pavia, e pubblicato dal compianto C. Brambilla, [1] dotto ricercatore e amantissimo delle cose della sua patria. Per troppo poche lettere ne restano, ma esse hanno tuttavia ancora tanto da richiamare con sufficiente sicurezza all'età calligrafica neo-carolina. Il Brambilla nella illustrazione attribuisce bensì il mosaico al sec. VIII, ma circonda questa sua affermazione con tante restrizioni e la contorna di tanti dubbi, che l'autorità di tant'uomo in questo caso perde di valore. Con maggior precisione possiamo parlare del mosaico scoperto a S. Michele di Pavia, illustrato da Carlo Dell'Acqua [2]: le leggende sono in un carattere, che nessuna relazione ha colla primitiva parsimonia e correttezza del tipo classico, o anche del tipo carolino della prima maniera; già vi si vede lo studio forzato dell'eleganza. Il mosaico di S. Michele è, nei riguardi paleografici, molto simile a quelli che E. Mella [3] trovò nel restauro del duomo di Casale. Questi tre mosaici, se stiamo alle ragioni paleografiche, sembrano oscillare fra il X secolo ed il seguente. Alquanto più tardo è il mosaico del duomo di Acqui, decorato da una splendida iscrizione, che lo dice eseguito, essendo vescovo S. Guido (1034-1070). Lo pubblicò A Fabbretti, [4] accompagnandolo con sapienti illustrazioni archeologiche. L'iscrizione di cui parlo presenta un tipo ormai « perfezionato ». Le lettere sono capitali, ma artefatte: anzitutto sono prolungate esageratamente, sul tipo delle *lettere grosse* di un diploma dell'età sveva. E poi sono modificate a scopo di eleganza: veggasi la B, colle due curve discoste l'una dall'altra. La stessa cosa dice l'abbondanza dei nessi e delle lettere inserte. Le piccole leggende apposte alle figure, e la conseguente corrispondenza colle figure dei mosaici di Pavia, sono argomenti esterni, che servono a confortare l'avviso testè messo innanzi in loro riguardo.

[1] *La basilica di S. Maria del popolo in Pavia e il suo mosaico,* Pavia, Fusi, 1876, tav. I.

[2] *Basilica di S. Michele maggiore in Pavia,* Pavia, Fusi, 1875, pag. 149. Ora si propende a riportare la costruzione di S. Michele al sec. XII (cf. MERKEL, *L'epitafio di Ennodio*, pag. 141). Fra questa data e il sec. XI, al quale mi parve si potesse ricondurre il mosaico, la differenza è relativamente piccola.

[3] *Frammenti di antichi mosaici di cattedrale di Casale Monferrato,* Vercelli, tip. Guidetti (senz'anno).

[4] *Mosaico di Acqui,* in *atti della società archeologica di Torino,* II, 19 sgg. Riproduce da G. BIORCI (*Antichità e prerogativa d'Acqui Staziełle,* Tortona, 1819, I, 99) una iscrizione secondo la quale S. Guido eresse il duomo di Acqui, cui il mosaico appartenne, nel 1067; ma quella iscrizione merita studio migliore. Il mosaico in discorso, opera veramente bella, viene ora conservato nel Museo civico di Torino.

I mosaici di Casale hanno rappresentanze d'altra natura, e non si potrebbero per questo rispetto raffrontare con piena rispondenza agli altri; tuttavia, a esaminar la cosa sottilmente, le iscrizioni minori di Acqui confermano il giudizio proposto per il mosaico Casalese.

Le rappresentanze dei mosaici di Pavia e di Acqui rassomigliano a quelle del mosaico della cattedrale di Aosta. [1] Qui peraltro abbiamo un carattere posteriore, e di ciò può far fede la M quasi perfettamente gotica, che ricorre in una di quelle leggende. Siamo quindi al carattere « perfezionato », che prepara il gotico, e il mosaico si può facilmente attribuire alla prima metà del sec. XII.

Mi giova qui citare un monumento italiano famoso nella storia del l'arte, le porte coperte di lamine di bronzo, spettanti alla chiesa abbaziale di Montecassino. Siamo lontani dalla valle del Po. Quelle porte, fatte eseguire dall'abate Desiderio (che fu poi papa Vittore III, e morì nel 1087), e fatte restaurare dall'abate Oderisio sul principio del secolo seguente, [2] portano, in lettere ageminate, i nomi dei possessi del monastero. Qui sono evidenti le caratteristiche della scrittura « perfezionata ». Nè ce ne fa accorti soltanto l'abbondanza dei segni tolti dalla scrittura dei codici (E onciale, G ricciuta; ecc.), ma ogni singola lettera con la sua regolarità, co' suoi apici prolungati, sottili, tormentati per renderli eleganti, parla di ciò. La lettera E capitale non è più eretta, e lo è piuttosto per ristrettezza di spazio che per volontà dell'artista. La C rotonda si alterna con la C quadrata. [3]

Nella paleografia epigrafica possiamo assistere anche a quella ulteriore trasformazione che ci presentano le carte. Come nelle carte è ben deciso il passaggio tra le forme consentanee al sec. XI e quelle convenienti al secolo seguente, così pur nelle epigrafi avvertesi il continuo processo verso quella elaborazione finale, cui diamo il nome di carattere gotico. Nella sua barbarie può segnarci il trapasso dal carattere ancora un po' arcaico del secolo XI a quello « perfezionato » dell' ultima maniera romana una iscrizione di Soave (nel Veronese) del 1098, [4] nella quale comparisce ancora la C quadrata, e, almeno in un caso, anche la E con le aste orizzontali brevi. Ma la A, la L, la M hanno ormai subìte tutte

[1] Tavole presso AUBERT, *La vallée d'Aosta*, pag. 206, 208.

[2] L. TOSTI, *Storia della Badia di Montecassino*, 2ª ediz., I, 199; cfr. pag. 428-432, dove si trascrivono le leggende delle due porte.

[3] Il Tosti non si sofferma qui a distinguere nelle porte bronzee, di cui parliamo, le varie parti, evidentemente diverse per età. La varietà della scrittura apparisce chiara anche dalla fotografia che gli Alinari di Firenze ne trassero, ma nell'originale il fatto è patente. Qui considero unicamente la parte più vetusta; che se confrontassimo questa con l'altra, avremmo occasione di constatare un'ulteriore modificazione dei caratteri.

[4] Ne diedi il facsimile nelle mie *Note di storia veronese*, Verona, 1893, pag. 56.

le trasformazioni che precedono la formazione del gotico. La M vi comparisce in due forme, cioè nella capitale e nell'onciale; in quest'ultimo caso essa è chiusa. L'oratore al fine dell'epigrafe vorrebbe essere l'imitazione della palma, che di sovente s'incontra nelle iscrizioni romane; ma è un'imitazione d'ultima mano, e che del tipo originale riesce ad essere appena una copia grottesca.

Se si vuol vedere un tipo curiorissimo del carattere carolino, che si trasforma nel gotico, si studi l'epigrafe sepolcrale della moglie del doge veneziano Vitale Michiel I (1098-1102). Quell'epigrafe comincia: « anno milleno centeno denuo primo », e sta distribuita sopra due tavole. [1] L'iscrizione è accuratissima, e a primo aspetto la si può giudicare d'epoca molto antica. È ben vero che non può sfuggire, neppure all'osservatore più affrettato, la presenza di numerose E ed N di forma onciale, ma l'insieme del monumento calligrafico è severissimo. Se ne riceve l'illusione di una epigrafe romana. Ma non appena si passa all'esame minuto delle singole lettere, si vede la M non solo di forma onciale, ma addirittura ridotta in modo da preannunciare la M gotica. La G è ricciuta, e, ciò che più monta, ha gli apici accarezzati. La Q ricorda il terzo tipo fra quelli che riprodussi dal Messale Novaliciense. [2] La A, talvolta è semplice, ma talvolta è accarezzata. La C rotonda si accompagna alla C quadrata. Per dir tutto in una parola, l'artista, da una parte attratto dalla bellezza della semplicità antica, dall'altra è poi costretto a seguire il gusto dell'età sua.

La iscrizione del sarcofago di Odilone di Mercœur, del principio del secolo XII, che si conserva nel Museo civico di Torino, e che fu pubblicata e dottamente illustrata da P. Vayra, [3] ci mostra ormai un carattere pienamente sviluppato, e nella miscela del capitale e dell'onciale, e nella sovrabbondanza degli ornamenti fa presentire il gotico. Questo carattere non ha più nulla a che fare colla severità delle lettere romane. Ma ancora la trasformazione non è intera, la semplicità antica non è perduta sì nell'elemento onciale, che nel capitale.

Adunque la paleografia epigrafica ci presenta fatti grafici perfettamente corrispondenti a quelli dell'epigrafia dei codici e delle carte. Tutto al più si può qualche volta, come dicemmo, constatare un qualche ritardo nel progressivo mutarsi della forma delle lettere.

L'ultimo svolgimento di questo carattere, che ormai può dirsi « ca-

[1] Facsimile fotografico presso C. Jacobi, *Dettagli di altari, monumenti, sculture,* ecc., *della basilica di San Marco,* Venezia, Ongania, vol. V, tav. 200.

[2] *Ricerche sull'antica biblioteca del monastero della Novalesa,* Torino, 1894, pag. 97.

[3] *Il sarcofago di Odilone di Mercœur,* in *Atti della Società di archeologia e belle arti della provincia di Torino,* I [1875], pag. 31 seg. e tav. II.

rolino perfezionato », lo troviamo nelle iscrizioni del sec. XII. Cito l'iscrizione del 1139 che comincia *Artificem gnarum*, e che si legge in giro sull'arco della porta principale della basilica di S. Zeno in Verona. [1] Qui ormai si può notare nelle lettere, e specialmente in alcune fra esse, un andamento che preannuncia il gotico, quantunque il carattere di quelle iscrizioni, nell' insieme, se ne stia ancora lontano.

Ora si possono anche citare le leggende apposte alla caccia demoniaca di re Teoderico, sulla fronte della basilica Zenoniana. [2] Esse si presentano colle caratteristiche proprie dell' iscrizione *Artificem gnarum.*

Un'iscrizione, incisa su marmo, del 1123, [3] quantunque di qualche anno più vecchia delle precedenti, dimostra un carattere più « perfezionato ». In grande abbondanza vi si trovano i nessi e le lettere inserte. Le vere forme gotiche tuttavia non appariscono ancora.

Questa iscrizione si trova nel chiostro di S. Zeno. E sotto di essa se ne vede un'altra, non incisa, ma dipinta. Le forme delle lettere sono presso a poco identiche. Vi si ha addirittura una vera profusione di nessi e di lettere inserte. Ma soprattutto notevole è in questa iscrizione la policromia. Cominciamo dalla cornice, che è divisa dal campo dell'epigrafe mercè una grossa riga nera. La cornice si divide in due fascie, delle quali l'esterna è rossa e l'interna è gialla. L'iscrizione poi consta di undici righi, ciascuno dei quali ha come proprio fondo una fascia colorita. Il primo rigo ha le lettere nere su fondo verde, e così dicasi degli altri righi di numero dispari. I righi di numero pari hanno le lettere rosse sopra fondo giallo. Questa policromia, che qui troviamo in una iscrizione contrassegnata coll'anno « M° C° X [XIII] », dimostra che il gusto antico erasi continuato attraverso ai secoli con tradizione non interrotta.

Sull'esterno di una parete della basilica Zenoniana sta infissa, incisa su pietra, una iscrizione commemorativa del 1178. [4] Ivi la trasformazione del carattere verso il gotico è d'assai più pronunciata, che non avvenga nelle iscrizioni precedentemente descritte.

Venga qui il ricordo di qualche iscrizione che, o per la sua stessa natura, o almeno per la sua forma esteriore, può considerarsi come l'anello tra l'epigrafe solenne ed il codice.

Un' iscrizione del 1143, che commemora la costruzione di una chiesa

[1] Facsimile nella tav. III annessa al mio volume *Per la storia d'Italia.* Bologna, 1895. Veggansi anche i facsimili di questa e di altre iscrizioni del tempo medepresso G. G. ORTI, *Antica Basilica di S. Zenone Maggiore.* Verona, 1839, tav. I e II.

[2] Facsimile nel mio volume *Per la Storia d'Italia*, tav. VI.

[3] Facsimile presso ORTI, op. cit., tav. X, n. 3.

[4] Facsimile presso ORTI, op. cit., tav. XI, n. 3.

a pochi chilometri da Verona, [1] si potrebbe quasi considerare siccome una tale mescolanza inelegante di minuscolo e di corsivo, da pareggiarsi quasi a un graffito. Tuttavia molte lettere sono ancora maiuscole, e queste non hanno più nulla dell'eleganza romana. Ma, per quanto rozze, pur non si possono dire semplici, e di ciò fanno fede perfino gli apici, alquanto accarezzati.

Aggiungo qui il ricordo di due iscrizioni senza data, incise sopra tavolette di piombo. Sono ricordi di reliquie, di cui uno riguarda Padova e l'altro Verona. [2] Presentano le solite note caratteristiche, l'accuratezza affannosa che contrasta con la riuscita meschina, la brama (sia pure insoddisfatta) della ornamentazione. La relativa semplicità dell'iscrizione padovana m'induce a crederla anteriore alla veronese; quest'ultima, contenente il ricordo del vescovo Zuffeto, non può essere anteriore al principio del secolo XII. Scritta in bell'onciale è una tavoletta plumbea veneziana dell'anno 1004, che, per l'aspetto complessivo, ricorda davvicino le due tavole plumbee ora citate. [3]

Come nelle scritture, con la fine del secolo XII e col principio del XIII il minuscolo romano o perfezionato cede ormai il passo al carattere gotico, dove domina l'onciale, ma non l'antico, sibbene un onciale ricco e sovraccarico di ornati, d'ogni fatta e d'ogni genere, a linee rette e a linee curve, così avviene pure la stessa trasformazione nel carattere epigrafico, e, secondo i luoghi, si compie con maggiore o minore celerità. Il Messale della Novalesa ha il minuscolo ancora di forme caroline, mentre le maiuscole grandi sono quasi affatto trasformate in gotiche, e per tali vogliono essere segnalate non solo la M, la E, la D, ma ancora la R, la S, ecc. Eppure il codice parmi del secolo XII. [4] Sull'esterno della chiesa di San Francesco a Susa leggesi un'epigrafe sepolcrale, incisa sotto l'influenza del nuovo tipo francese. È del 1268, [5] ma si direbbe del secolo XIV, o quasi, poichè ormai nulla o poco ci manca per dirla scritta in gotico completamente sviluppato.

[1] Pietro Sgulmero, *Sammichele di Porcile Veronese ed i suoi architetti*, in *N. Archivio Veneto*, IX [1895], pag. 325, tav. I.

[2] Ne diedi i facsimili nella nota *Due ripostigli di reliquie recentemente scoperti*, in *Rend. Accad. Lincei*, 1894, III, 896, 904.

[3] R. Pradelli, *Dette forme di scrittura*, ecc., in *La basilica di San Marco*, ecc., pag. 441 seg., iscriz. n. 13.

[4] *Ricerche sull' antica biblioteca del monastero della Novalesa*, Torino, 1894, pag. 96 seg.

[5] La trascrissi in questa maniera: M̊ . CC̊ . LX̊ . VI̊II . | . II̊I . kl . av*gust*i O*biit* d*ominus* a | mede*us* de ialono | et h*oc* e*st* sepulc*ru*m | eius.

V.

Conclusione — L'età e la destinazione del velo.

La rapida corsa che abbiamo fatto nel campo epigrafico, aveva per iscopo di dimostrare che anche nel carattere delle iscrizioni si possono notare quelle stesse successive trasformazioni, che si avvertono nella scrittura dei codici e in quella delle carte. Per certo, quel poco che abbiamo detto su questo argomento non è tale da corrispondere neppur di lontano alla gravità del medesimo. Tuttavia qualche concetto generale se ne può ricavare. Vediamo la semplice bellezza calligrafica del primo periodo carolingico, che sorge nell'imitazione del tipo antico, oscurarsi alquanto al tempo della decadenza politica dell'impero di Carlo Magno. Quindi avviene un nuovo risorgimento, nel quale, per altro, ciò che si guadagna in accuratezza e in ornamentazione si perde in semplicità e in schiettezza. Ciò appartiene al secolo XI incirca. La trasformazione del carattere, avviata sopra questa via, non cambia più indirizzo, fino a che, di passo in passo, quasi insensibilmente, si va a finire nel gotico, attraverso al così detto carattere « perfezionato ».

In questa serie di tipi, qual posto daremo alle iscrizioni del velo? Evidentemente devesi escludere, senza discussione, non solo il sec. XII, ma anche la seconda metà del precedente. Rimane un campo di due secoli e mezzo, nel quale può essere contrastata la scelta. Quelle caratteristiche che rilevammo nel carattere delle leggende del velo, sul principio di questa breve discussione, trovano il loro riscontro piuttosto nelle epigrafi del secolo IX, che non in quelle del X o del seguente. Le lettere sono tutte di forma capitale, senza nessuna mistura di onciale. Nulla c'è di artefatto nella calligrafia. Anche gli apici sono semplici. Manca l'affannosa cura dell'elegante, nè la bellezza vi è cercata nelle forme complesse. La distanza fra lettera e lettera, fra parola e parola, nulla ha di artefatto ed esagerato. Non credo necessario ripetermi, e conchiudo formulando l'ipotesi che il velo appartenga, sotto il rispetto paleografico, al risveglio carolino. Le iscrizioni del velo, mentre partecipano da un lato del tipo rotondeggiante offertoci dalle epigrafi di Pacifico, di Lodovico II, di Ansperto, dall'altro lato non si distaccano in tutto dal carattere secco e stecchito delle iscrizioni precedenti alla calata dei Longobardi, carattere che ricomparisce modificato nell'epitafio di Benedetto, abate di Sant'Ambrogio.

Abbiamo veduto che i *versus de Verona* (vale a dire il ritmo pippiniano) si possono considerare, per non piccola parte, come un inno in

lode dei Ss. Fermo e Rustico, e rispecchiano il culto professato in Verona a quei santi, in seguito al trasporto delle loro reliquie in quella città e in conseguenza dell'onore reso alle medesime dal vescovo S. Annone. Lo stesso culto, esposto con espressioni sostanzialmente non dissimili, possiamo riscontrare nel racconto della traslazione, che fu aggiunto in seguito alla passione dei due martiri.[1] L'atto della traslazione, nel relativo racconto, viene attribuito al vescovo Annone, il quale accompagnò i loro corpi « in basilica quae a priscis in eorum fuerat honore constructa temporibus »; questa si trovava poco lungi dalla città. Quivi Annone li depose « in arca saxea subterranea, cuius operimentum perornavit argento et auro, seu diversis lapidibus preciosis ». Una qualche affinità mi pare che si possa sospettare fra la *translatio* ed il *versus*. Per mala sorte oggidì non si può stabilire in qual tempo quella « traslazione » sia stata scritta, nè fu peranco studiato in quale relazione essa si trovi coi *versus de Verona* e colle fonti liturgiche. Devo quindi rimanermi in un grande riserbo in fatto di giudizi. Ma sull'esistenza della « traslazione » in età non moderna, e sullo spirito da cui essa fu informata, non può farsi quistione. Ne abbiamo codici che sono indubitatamente del secolo XI. Quello esistente nella sagristia della chiesa di S. Fermo a Verona, donde prendo la citazione che qui ne faccio, è dal principio del secolo predetto. Come pure è sicura l'età dei *versus*, che furono scritti, o almeno compiuti, mentre era vivo re Pipino e quindi non dopo l'anno 810.

Quest' identico carattere troviamo nel velo. I due santi Fermo e Rustico ricevono un onore che viene negato perfino a S. Zeno. I *versus*, che pur mettono in un posto così elevato i due martiri, rendono tuttavia il dovuto onore a S. Zeno, che nel velo è collocato insieme cogli altri vescovi e non è neanche decorato dell'appellativo di « sanctus ».[2]

Non posso lasciare il punto ora discusso senza sciogliere una promessa fatta nel capo I, dove toccai alcunchè della strofe sul tumulo dei santi decorati da Annone col velo. La riportai quella strofe, secondo l'edizione del Dümmler, che è fatta con criteri molto conservativi. Essa infatti non solo riproduce i manoscritti, quanto più strettamente pareva pos-

[1] MAFFEI, *Istoria diplomatica*. Mantova (Verona) 1727; RUINART, *Acta martyrum sincera*. Veronae, 1731 (edizione fatta per cura del MAFFEI).

[2] La storia del culto dei santi veronesi, nella chiesa di Verona, non è ancora perfettamente nota. I calendari e i messali sono abbastanza numerosi, specialmente nella Biblioteca Capitolare di Verona. Qualche libro liturgico veronese si conserva anche nella Biblioteca Ambrosiana, come potei conoscere per cortesia del ch. sac. dott. Giovanni Mercati. In un messale veronese del secolo IX (Biblioteca Capitolare, Cod. LXXXVI, 81; Cf. EBNER, *Quellen u. Forschungen zur Geschichte u. Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter, Iter Italicum*. Freiburg i/B, Herder, 1896, pag. 286-8) mancano nel ca-

sibile, ma ancora poco si diparte dalle edizioni precedenti. Lodovico Traube [1] riportò anche questa strofe corretta, col metodo con cui egli si studiò di ricondurre tutto il carme alla forma primitiva. Nella edizione del Traube leggiamo adunque:

> Tumuli aureum coperclum [2] circumdat preconibus; [3]
> color serici distinctus mulcet sensus hominum,
> modo albus, modo niger, inter duos purpureus.

none i santi veronesi, ma tre mani del secolo XI vi fecero le seguenti aggiunte: « Firmi et Rustici », « [Benedi]cti, [Proc]uli et Zenonis, Ambro (*sic*) ». La presenza di S. Benedetto sarà forse da attribuirsi a questo, che il messale avrà appartenuto a un monastero benedettino. La medesima Biblioteca possiede (Cod. LXXXVII, 82) pure un messale scritto a Ratisbona sul cadere del secolo X, sotto l'impero di Ottone III. Esso contiene alcune aggiunte al calendario, provenienti da mano veronese quasi contemporanea. Fra le feste aggiunte vengono designate in modo particolare e come solennità maggiore la « dedicatio matris Veronensis Ecclesiae » (5 agosto), l'Assunzione di M. V. (15 agosto), il Natale (25 dicembre). Fra le feste, che a giudicarne dalla forma esterna della notazione si riguardavano pure come solenni, quantunque inferiori alle precedenti, trovo al 12 aprile segnata la « Sancti Zenonis depositio », e al 9 agosto la festa « sanctorum martyrum Firmi et Rustici ». Nel canone inserito nel Cod. CX, 103, della stessa Biblioteca, e che può ascriversi ai secoli XI-XII (l'EBNER, pag. 393, l'attribuisce al secolo XII) leggo: « ... Hieronimi, Benedicti, Proculi et Zenonis et omnium sanctorum — ». Appartiene al principio del secolo XII un messale (Cod. capitolare CV, 98; l' EBNER lo giudica, senza migliori determinazioni, del secolo XII), in cui il canone contiene (f. 4 *v*) anche queste commemorazioni: « ... Cypriani, Laurentii, Firmi et [R]ustici, Grisogoni, Joannis et Pauli, Cosme et Damiani, Hilarii, Martini, Augustini, Gregorii, Hyeronimi atque Benedicti, Proculi et Zenonis ». È della fine del medesimo secolo XII un messale veronese, conservato nell'Ambrosiana (H. 255, Inf.), nel quale il canone (f. 127 *v*) dice: « ... Hieronymi, Ambrosii, Nicolai, Proculi, Zenonis et beati Benedicti et omnium sanctorum ».

Questi documenti liturgici, mentre dimostrano che in Verona avevano (come hanno anche oggidì) culto speciale i due santi martiri Fermo e Rustico, provano pure quale fosse la distinzione liturgica accordata a S. Zeno e a S. Procolo. Il principale protettore del Comune di Verona fu nell'età media ed è anche oggidì il vescovo S. Zeno, del quale parlano con particolare rispetto e con speciale elogio anche i *versus de Verona,* sebbene quasi si possano dire scritti in onore dei Ss. Fermo e Rustico. In questi documenti si ha la ragione per cui io do valore alla posizione che nel velo è fatta ai due martiri predetti, in confronto ai santi vescovi Procolo e Zenone.

[1] *Karol. Forsch.*, pag. 128.

[2] Leggemmo testè nella *translatio* dei Santi Fermo e Rustico, che Sant'Annone adornò con oro ed argento e pietre preziose il coperchio « operimentum » della loro tomba. La lezione « tumuli aureum coperclum », che il Traube introduce nel *versus,* in luogo di « tumulum aureum coopertum » aumenta l'accostamento tra i due monumenti. Ma se anche si mantiene la lezione volgata, si può giungere alle stesse conseguenze.

[3] La parola « preconibus » è data dalle fonti manoscritte, mentre « centonibus » è soltanto una congettura del Maffei, che la propose nella *Storia diplomatica,* Mantova, 1727, pag. 183. Per lui « preconibus » era un errore evidente, cioè una parola

Il senso sarebbe questo: Annone stese sul coperchio aureo del tumulo un velo serico, a tre colori, bianco, rosso, nero, il quale era decorato con figure di « precones ». Qui è naturale andar a pensare che il poeta avesse proprio dinanzi a sè il velo, colle immagini dei vescovi in esso ricamate. Perlocchè sembra che l'ipotesi del Biancolini e del Dionisi trovi conforto nella correzione del testo del ritmo. Tuttavia, non azzardo di andare tanto innanzi. A rigore i colori annunciati dal ritmo non corrispondono a quelli dei lacerti ravennati. In secondo luogo, i veli o coopertori di altare, ben di spesso erano ricamati a figure, sicchè la prossimità che sembra esistere tra il velo ed il ritmo forse si attenua, e viene a perdere di quel valore che a tutta prima essa sembra possedere. Per tutte queste considerazioni, pur mettendo in vista i punti di contatto, che ora accennai, preferisco starmene guardingo e mantenermi sul campo dei rapporti di carattere generale. Ben vedo che se Annone offerse alla tomba dei due martiri un coopertorio quale è quello descritto dal ritmo, non è probabile che un altro ne abbia pure donato, e che questo sia proprio quello di cui ci pervennero i pochi lacerti Classensi. Vedo adunque come l'identificazione fra l'uno e l'altro coopertorio venga istantemente suggerita dalle circostanze, ma pure preferisco di non mettere innanzi una conclusione, in favore della quale non posso allegare una testimonianza diretta.

Prima di chiudere, mi si presenta ancora una interrogazione. Se dall'insieme delle circostanze or ora descritte ci troviamo indotti a supporre che il velo Classense possa aver servito a vestire la tomba dei martiri, con ciò pare distrutta la congettura del Fleury, secondo la quale esso è un velo d'altare. Ma la congettura e la supposizione cessano di contraddirsi quando si ammetta che la tomba dei due santi fosse pure un altare. Le tombe-altari sono comuni nell'alto medioevo, e a Verona se ne può trovare un esempio ben noto nella cripta della basilica Zenoniana. Oltre

« che avrebbe potuto riceversi nel senso datole da Papia di *cantori*, se il luogo non esigesse significato di panni a drappi ». Il Maffei riproducendo il ritmo nella *Verona illustrata*, I, 371, ed. in fol., ripetè pochi anni dopo la parola « centonibus ». E questa variante venne accettata dal Biancolini nel 1757 (*Dissertaz.*, pag. 4).

Il Dümmler (*Poëtre*, I, 122) alla parola « centonibus », dice che Maffei e Biancolini spiegano tal vocabolo per « tre pezzi di drappo d'oro, ornati a ricamo, colle immagini e coi nomi di diversi vescovi, ecc. », È verissimo che il Biancolini (op. cit., pag. 2-4) esprime il pensiero che il ritmo alluda al velo di Classe, ma, quanto al Maffei, egli non ne poteva parlare, chè non lo conosceva. Il Traube (op. cit., pag. 128) cita questo medesimo passo del Biancolini, e ne parla in modo da far credere che il dotto veronese accetti e interpreti la parola « preconibus », locchè non è rigorosamente esatto.

Nel *Glossarium* del Ducange (ed. Fabre, VI, 453-4) « praeco » si spiega per: concionatore, giudice. Il vescovo riunisce in sè ambedue queste qualità.

a ciò, non è chi non sappia, come anche oggidì la messa non si può celebrare se non che sulle reliquie dei santi. [1]

E la discussione è finita, per mio conto, poichè non posso spingere le ipotesi più avanti, con arditezza maggiore. E concludo: le fascie di Classe formavano la cornice di un velo d'altare fatto eseguire da un vescovo, che volle ricordare i suoi predecessori, ma intese soprattutto onorare i santi Fermo e Rustico: probabilmente quel velo era destinato all'altare o alla tomba dei medesimi martiri: il velo, sia per il contenuto storico delle sue rappresentanze, sia per i caratteri delle sue leggende, ha relazione coi *versus de Verona*. Non è imprudente fissarne l'epoca alla prima metà del IX secolo. Se si suppone che le tenie ravennati appartenessero proprio al lavoro fatto eseguire da Sant'Annone per ricoprire la tomba dei due santi martiri, facilmente si può spiegare il motivo per il quale la pianeta di Classe fosse conservata fra le reliquie. [2]

CARLO CIPOLLA.

[1] Sulla relazione fra gli altari e i sepolcri dei martiri nella liturgia postcostantiniana, veggasi V. SCHULTZE, *Archäologie d. altchristlichen Kunst*, München, 1895, pag. 119.

[2] Verso il principio del capo IV, dove discorro delle iscrizioni dell'età gotica, potrei ora citare l'utilissima opera di V. Forcella, e di E. Seletti (*Iscrizioni cristiane in Milano anteriori al IX secolo*, Codogno, tip. Coiro, 1897) che usci dopo che questo mio articolo era già stampato. Ivi si dànno i facsimili di tutte le numerose iscrizioni milanesi esistenti per quella età, che intercede fra l'epoca classica, e il risorgimento carolingico, e di qui avrei potuto ricavare numerosi dati a conferma delle mie asserzioni. Infatti le solite note caratteristiche della successiva trasformazione delle lettere si trovano molto chiare, e la molteplicità degli esempi permette di seguire abbastanza dappresso questo progressivo trapasso. Per la ristrettezza dello spazio concessomi, mi limito a notare la E colle tre aste orizzontali di breve lunghezza, ed eguali fra loro, la Q coll'apice interno (n. 204), la G ricciuta (n. 49, 74, 118 ecc.), il n. 136 (che gli editori sospettano, non so per qual motivo del secolo VIII ex.) presenta notevoli rassomiglianze colla iscrizione di Evols.

Quello che osservai sul carattere delle iscrizioni milanesi di Pippino, di Lodovico II imperatore, del vescovo Ansperto, ecc., si può notare anche nella lunga leggenda del paliotto di Angilberto, del quale tacqui perchè non aveva sott'occhio se non che il facsimile mal riuscito del Ferrario. Ma ora posso citare la fotografia riprodotta da C. ROMUSSI (*Sant'Ambrogio, il tempo, l'uomo, la basilica*, Milano, 1897, p. 72, tav. 9). È una riduzione a proporzioni molto piccole, ma pur serve a dimostrare che le lettere presentano le note caratteristiche del tipo classico, riprodotto, se così vuolsi, molto imperfettamente. Nella tavola del Ferrario le lettere avevano assunto forme moderne.

XII.

LA GALLERIA NAZIONALE IN ROMA.

Nuovi acquisti.

La Galleria si è arricchita, tra le altre opere d'arte, di un quadro proveniente da Modena sotto il nome di Luca Leyden, e da me rivendicato a Francesco Bianchi Ferrari. Rappresenta il Cristo nell'orto di Getsemani, con gli occhi leggermente iniettati di sangue e rossi intorno per pianto; sulle sue guance scorrono lacrime, come piccole perle, e, dalla fronte goccioline di sangue. Gli occhi sono fissi intenti verso un angiolo trasvolante con il calice e gli strumenti della Passione; tutto lo spirito assurge, esalando dalla breve bocca semiaperta e dai sottili affilati lineamenti, tremando per le azzurrine vene delle lunghe mani congiunte strette nella preghiera. La capigliatura castana ricade a riccioli sugli omeri dall' umanissima testa, che spicca nel cielo trasparente e luminoso, dove l'angiolo appare con il volto tondeggiante, ravvivato in alcuni lineamenti da un color di fragola, incorniciato da ampia chioma cadente a riccioli. La tunica del Cristo è d'un rosso vivissimo vellutato, con leggieri ornamenti d'oro negli orli e con un fregietto d'oro, in mezzo a cui sta il monogramma di S. Bernardino, nello scollo; il manto azzurro-cupo è soppannato di drappo giallo dorato. Nel fondo si disegnano montagne chiare, e a' piedi loro, avvolte nell'aerea tinta azzurra, le case, le torri, i templi di Gerusalemme; per la via che conduce al monticello, su cui prega il Cristo, anzi dietro alla siepe che recinge il luogo, a destra, si vedono minuscole figurette scure di armati, e Giuda che addita di lontano il Maestro. Dall'altra parte, dietro a questo, sotto un monte che sembra un castello diruto sur una scoscesa roccia, stanno dormenti gli Apostoli, l'uno chino sulle ginocchia, con la testa nelle mani; un secondo con le braccia incrociate sul petto e il volto in su; il terzo col capo piegato sopra la spalla

Anderson

Fotomc. Danesi - Roma

GALLERIA NAZIONALE IN ROMA

FRANCESCO BIANCHI FERRARI CRISTO NELL' ORTO

destra e le mani sovrapposte. Intorno alle tre teste agitate dal sonno penoso, s'aggira un pulviscolo d'oro; e i più bei colori splendono nei manti delle figure, dal bel giallo chiaro lucente all'ametista.

Non ci sembra quasi necessario dimostrare come l'opera sia di Francesco Bianchi Ferrari, tante sono le affinità sue profonde col quadro dell'« Annunciazione » nella Galleria di Modena: basti accennare alle mani con le palme corte e le dita lunghissime, all'accuratezza di esecuzione, che ha qualcosa di religioso; a certi contorni e lumi un po' metallici; al fondo con le montagne modenesi, che paiono quelle di Montefestino e del Cimone; e al bel rosso vivido di velluto, con uno smalto tutto speciale ai pittori di Modena e al Bianchi in particolare. Il « Cristo nell'orto » è del tempo stesso dell'« Annunciazione », perchè i gradi del colore e la somiglianza delle forme non potrebbero così trovarsi in opere dell'artista troppo distanti per tempo tra loro: sono entrambe uscite dalla sua mano nel 1510, poco prima della sua morte. L'opera maggiore, l'« Annunciazione », non fu compiuta da lui, ma da Gian Antonio Scacceri o Scazeri o Scazzerare, detto il Frate, il quale promise di lavorarla *da homo da bene secundo era stato promesso per mastro Francesco.* [1] Nella minore invece è tutto lo spirito di quell'uomo da bene, che lasciava, morendo, un campicello e tutti i suoi averi ai poveri per amore di Dio; e potrebbe supporsi che il quadretto derivasse dalla chiesa stessa di S. Maria dell'Asse in Modena, donde fu tolta l'« Annunciazione ». Nello scollo della tunica del « Cristo nell'orto », vedesi il monogramma di S. Bernardino da Siena, ch'ebbe culto speciale dalla Confraternita dell'Annunziata residente in quella chiesa, a cui lo stesso beato donò un quadro col monogramma di Cristo, nel 1423, allorchè nella piazza di Modena il popolo affollato ascoltava la sua parola. [2] Potrebbe anche supporsi, tanta è la prossimità di stile dell'« Annunciazione » e del « Cristo nell'orto », che questo fosse collocato nella cimasa di quella pala d'altare; ma, a parte questa induzione, il quadro serve a meglio determinare la personalità dell'artista, che un'antica tradizione, derivata probabilmente da testimonianze di contemporanei, designava come il maestro del divino Correggio.

Non sarebbe più possibile oggi, innanzi a quest'opera, di pensare a

[1] CAVAZZONI PEDERZINI, *Inlorno al vero aulore di un dipinlo allribuilo al Francia.* Modena, 1864. — A. VENTURI, *La piltura modenese nel secolo XV* (*Archivio slorico dell'Arle*, 1890). — A. VENTURI, *Francesco Bianchi Ferrari* (*Rassegna Emiliana*, I, 3, 1888). — A. VENTURI, *Beilräge zur Geschichle der ferraresischen Kunst* (*Jahrbuch der k. preuss. Kunslsammlungen*, 1887, II, 3).

[2] CAVEDONI, *Dell'origine e valore della scrillura compendiosa I H S.* Ed. Maini, pag. 29.

parecchi dei quadri che Giovanni Morelli attribuiva a Francesco Bianchi Ferrari, confondendo Michele Coltellini ed altri artisti con lui; e piuttosto prende maggior consistenza l'ipotesi che, al suo tempo giovanile, appartenga la « Crocifissione » della Galleria Estense, già attribuita a Gherardo d'Harlem, e la cimasa sua col « Cristo che appare alla Maddalena ». Alle quali due opere propendiamo ad associarne una terza della Galleria Nazionale di Napoli, attribuita al Mantegna, e rappresentante il Cristo nel sarcofago. Manca tra quelle prime opere dell'artista e le due ultime alcuna pittura intermedia che ci assicuri della giustezza dei rapporti loro; ma, ad ogni modo, nulla osta a ritenere che, da quelle prime forme vicine ad Ercole Roberti, l'autore non sia giunto ad altre men rudi. In sul limitare del secolo XVI tutta l'arte emiliana volgeva alla ricerca della grazia: Lorenzo Costa, pittore delle secche tempere della famiglia Bentivoglio e dei « Trionfi » a S. Giacomo Maggiore, dopo pochi anni, in S. Petronio e a S. Giovanni in Monte di Bologna, lasciava le più nobili e gentili sue produzioni. Michele Coltellini, che ci appare nelle meschine, incartapecorite forme del « Transito di Maria » (1502), della collezione Santini di Ferrara, tre anni dopo largheggiava, imitando Perugino e i maestri di Bologna, nell'ancona d'altare che si conserva nella Pinacoteca di questa città. Era tutto un movimento verso forme più ampie e fiorite, più luminose e dolci. Francesco Bianchi Ferrari, che, sin dal 1481, dipingeva pel comune di Modena, dovette sentire quelle nuove aspirazioni, adattarsi alle novelle esigenze. Già vecchio, non mutò le forme essenziali dell'arte sua, ma le abbellì, le aggraziò, le ringiovanì quanto gli era possibile. Dovette sembrare in ritardo alla generazione artistica, che vedeva ingigantire i genî nazionali; ma il mite artista, ritirato come un certosino nella sua piccola città, sapeva schiudere ancora i tesori delle tradizioni e dell'anima sua.

***

Un altro quadro entrato a far parte della Galleria Nazionale è di Antoniazzo Romano, di cui nulla, al dire d'un erudito, restava in Roma: « Non la casa, non le opere, neppure la tomba ». [1] Veramente Roma conserva nella chiesa di S. Maria sopra Minerva l'« Annunciazione », in una tavola su fondo ad imitazione di broccato d'oro. La composizione ha perduto l'antico equilibrio, perchè, nell'ingrandirsi della tavola, Dio Padre è stato portato in alto, fuor dal campo dell'azione; e tuttavia è gentilissima

[1] Corvisieri, *Antonazzo Aquilio Romano pittore del secolo XV.* Commentario. (*Il Buonarroti*, giugno e luglio 1869). — V. anche Bertolotti, *Der Mater Antonazzo von Rom und seine Familie* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1883).

l'Annunciata che, invece di ascoltare la salutazione angelica, è tutt'intenta a porgere le borsettine della dote alle fanciulle, che un monaco le presenta in ginocchio. Un altro quadro simile di fattura, con lo stesso fondo, si vede nella cattedrale di Capua, ov'è attribuito erroneamente a Silvestro de' Buoni; ma il campo maggiore dell'attività dell'artista dovette essere la Sabina, donde proviene il quadro della Galleria Nazionale, segnato ANTHONATIVS ROMANVS PINXIT e con la data in una tabellina

MCCCCL
XXXVIII

A Poggio Nativo, ove ancora si conserva un'altra pittura di Antoniazzo, il quadro stava sulla parete della soppressa chiesa di S. Paolo. Rappresenta la Madonna in un trono di marmo rosso, col Bambino in piedi benedicente sulle sue ginocchia; S. Paolo a sinistra e S. Francesco a destra su fondo d'oro. L'opera è eseguita con la rapidità propria di un frescante; e molte parti si disegnano di primo acchito, con segni facili e pronti, sulle carni e sulle vesti condotte a tratti e sfumate. Il divin Bambino non manca di bellezza nelle forme sane e forti, nè S. Paolo della sua energia; la Vergine è meno piacente per la pienezza delle forme, e così S. Francesco per la poca spiritualità. È opera dell'età matura di Antoniazzo, quando si erano affievoliti in lui gl'influssi del suo grande maestro, Melozzo da Forlì. Sin dal 1460 esordiva egli nell'arte dipingendo la cappella, oggi distrutta, di S. Eugenia ai Santi Apostoli, per il cardinal Bessarione, e copiando per Alessandro Sforza di Pesaro la Madonna della basilica Liberiana, con tanta diligenza che un poeta non esitò a dire che S. Luca stesso l'avrebbe ritenuta sua. Da quel tempo era passato più di un quarto di secolo; e Antoniazzo, messosi a capo di una schiera di pittori, correva a frescare ove lo chiamavano i suoi nobili committenti. Divenuto un artistico impresario, abbandonò lo studio e la diligenza antica. « Se degni, scriveva Antoniazzo a Gentil Virginio Orsini, facti che saranno questi (*ponti*) farme scrivere una piccola letteruza, overo de mandarmi un piccolo messo et subito io me ne venerò colla mia turba de' lavoranti, perchè non essendo facti li ponti tutti li miei lavoranti che io menassi non mi veneriano a perder tempo, et ad me incurreria non piccolo danno ».[1] Si trattava di dipingere tutto il castello di Bracciano, che serba ancora molte tracce dell'opera di Antoniazzo e de' suoi.

[1] Borsari, *Il castello di Bracciano* (*Guida storico-artistica*).

Come Marco Palmezzano, Antoniazzo seguì il maestro suo Melozzo: perciò entrambi, venuta meno la fonte a cui avevano attinto, divennero sempre più fiacchi e sterili. Marco Palmezzano s'ispirò anche in fine a maestri ferraresi; Antoniazzo, venuto sotto l'influsso del Pinturicchio, serbò meglio la forza antica, non s'incassò entro forme geometriche come il condiscepolo; e anche nel quadro di Poggio Nativo dimostrò la libertà del fare, ne' grossi contorni segnati con fermezza quasi sul fresco intonaco di un muro.

Il quadro di Poggio Nativo è ancora su fondo d'oro, come le ancone d'altare di Capua e di S. Maria sopra Minerva, e come il trittico della chiesa dei Minori Osservanti presso Rieti, ora conservato nella biblioteca comunale di questa città. Non fu così dipinto il quadro che pochi anni or sono partì per Bruxelles, [1] nè l'altro, pure verosimilmente suo, che si conserva nella sagrestia del duomo di Viterbo; ma tali quadri rappresentano anche il pittore nella sua forma più meditata. A lui invece non appartiene l'altro dipinto della biblioteca di Rieti, che il Guardabassi giudicava magnifico saggio e raro della valentia di Antoniazzo, perchè sulla base delle due tavole laterali leggesi il nome del figlio del pittore: MARCVS ANTOĪVS MAGR̄I ANTONATII ROMANVS. DEPINXIT. MDXI. Nè pure gli appartiene un altro quadro della chiesa di S. Clemente di Velletri, perchè, invece della firma del pittore, come alcuno ha creduto di leggere, sta scritto: ANNO DN̄I &c. [2] Si viene intanto così disegnando la vera personalità dell'artista; e il quadro ora esposto varrà a meglio determinarla.

La Galleria Nazionale, per la convenzione del 14 di novembre 1896 tra il principe Maffeo Barberini Colonna di Sciarra e il Ministero della istruzione pubblica, ha pure alcune opere d'arte, e con esse il ritratto di Stefano Colonna, di mano di Agnolo da Cosimo, detto il Bronzino.

[1] Rappresenta il Cristo risorto, sopra una base con l'iscrizione: SALVATOR. MV̄DI. SALVA. NOS. A destra, S. Giov. Battista addita il Cristo; a sinistra, S. Tommaso s'avanza per toccarne con due dita il costato. Una corona è sospesa sul capo del Redentore, e da essa si dipartono due fili, tenuti da due angioli, e a cui sono legate delle frutta.

[2] Diego Angeli, che prepara una monografia intorno a Antoniazzo Romano, mi cita le seguenti opere da lui ritrovate: la grande pala d'altare coi Ss. Antonio e Francesco nella chiesa del convento francescano di Ponticelli; due ritratti di abati farfensi nella badìa di Farfa. A queste opere si aggiunga la nota pala d'altare nella chiesa di S. Maria del Prato a Campagnano.

Neg Anderson — *Fotoinc. Danesi - Roma*

GALLERIA NAZIONALE IN ROMA

BRONZINO. RITRATTO DI STEFANO COLONNA

L'antico catalogo fidecommissario lo indicava come opera di Girolamo Siciolante, detto il Sermoneta; ma sul dipinto stesso, di qua e di là d'un cimiero, leggesi l'autentica firma dell'artista così:

BRŌZI[S]	MD
FLO.	XL
FAC.	VI

E sopra il nome del personaggio ritratto: STEF. COLVMNA IIII. Il quadro faceva riscontro all'altro, ov'era effigiato Francesco, figlio di Stefano Colonna (FRANCISCVS II STEPHANI COLVMNA an. XXVI. — MDLXI), recante sur un basamento l'iscrizione: HIERONYMVS. SERMONETANVS. FECIT. Da ciò l'equivoco de' compilatori dell'antico catalogo. È uno dei ritratti più caratteristici che abbia eseguito il Bronzino, il quale, anche coll'usare de' particolari suoi segni metallici e taglienti, dava alla testa di Stefano Colonna la fierezza e l'imperio del condottiero. Il manierato pittore, che contorceva le sue figure alla michelangiolesca, quasi per dare ad esse la vita che l'aridità del colore non esprimeva più, trovava nel dipinger ritratti certe macchie forti, e un taglio giusto, e il carattere delle figure verissimo. Il ritratto di Stefano Colonna ne è bella prova e testimonia della diligenza del pittore nell'eseguire ogni particolare, in ispecie la corazza ageminata che sembra opera di un orafo scrupoloso.

Oltre questo quadro, provennero dalla Raccolta Sciarra alla Galleria Nazionale:

1°. « La Maddalena » di Guido Reni (n. 5 del catalogo fidecommissario), opera certa dell'ultimo periodo del pittore, quando abusava del bianco nelle sue pitture e coloriva con grande semplicità di mezzi;

2°. Sei rappresentazioni della vita del Cristo, attribuîte a Giotto (n. 12 del catalogo suddetto), di grande finezza, divise l'una dall'altra come da una fettuccia rossa e azzurra. Nei rettangoletti, a destra, la Natività, la Deposizione, le Marie al sepolcro; in quelli a sinistra, la Crocifissione, la Discesa al Limbo, il Cristo nel giudizio universale. La rappresentazione della Natività è di bellezza rara: il Bambino è steso nella culla, mentre la Madre china su lui ne avvicina alla guancia con la mano carezzevole la testina. Non ci sembra opera di Giotto, neanche nelle proporzioni delle figure, più lunghe di quello che comunemente si vegga nelle opere del grande artista, e incliniamo piuttosto ad avvicinare il dipinto alla memoria di Duccio da Boninsegna. Come in Duccio, il Redentore, ad esempio, nello splendore della gloria, veste manti contesti di

filo d'oro come negli smalti bizantini; e, nella sua vita terrena, porta tuniche e vesti a similitudine degli altri mortali. Come nei quadri di Duccio del Museo dell' Opera di Siena, così in questo quadretto.

3°. « I pastori in Arcadia » di Bartolomeo Schedoni (n. 18 del catalogo suddetto). Due pastori appoggiati al bastone che guardano a un grande teschio umano, posto sopra un sasso, ove sono incise le parole: *et in Arcadia ego*. Un moscone è posato sul cranio, un topolino sta per entrare nel vuoto delle mandibole.

4°. « Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Pietro Martire », attribuito ad Andrea del Sarto (n. 36 del catalogo). È con tutta probabilità del Bugiardini, anche per il carattere del Bambino ridente in modo convulso.

5° e 6°. « Pico trasformato in picchio » (n. 40 del catalogo) e « Vestale che trasporta la statua di Cibele » (n. 41), dipinti aggiudicati a Girolamo da Carpi. Sono opere di Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, eseguite per ornamento di nobili sale, forse del castello di Ferrara.

7°. « La chiesa del Gesù nel dì della santificazione di Sant' Ignazio » (n. 79 del catalogo). Architettura del Gagliardi e figure di Andrea Sacchi. È così descritto da Giulio Cantalamessa nel catalogo della Galleria fidecommissaria Sciarra compilato nel 1892: «Il prospettico si è presa una strana libertà: ha fatto astrazione dalla facciata del tempio di Gesù, e ha finto che lo spettatore veda ad un tempo la gradinata esterna e l'interno della chiesa. La prospettiva è disegnata come l'avrebbe vista chi, giunto di fronte alla porta centrale, avesse di pochi passi deviato a sinistra. Al di fuori sono carrozze, cavalli e lettighe, con gentiluomini in gran numero sui gradini. Nell' interno, pendono arazzi dalle gelosie poste fra il cornicione e le finestre; arazzi coprono ciascuno degli archi della navata centrale, e i doppi pilastri sono coperti di damaschi rossi, gallonati. Papa Urbano VIII è fra molti cardinali poco lungi dall' ingresso; la chiesa è piena di gente che più non potrebbe contenere. Pende dalla cupola uno stendardo giallo, ove sono dipinti due santi gesuiti ».

8°. « Madonna col Bambino dormiente », attribuita a Giovanni Bellini (n. 142 del catalogo). È opera di un seguace di Gian Bellino, di uno tra i tanti suoi discepoli, e non de' più forti.

9°. « Visione di S. Tommaso da Celano » (n. 146 del catalogo), indicato così dall'antico catalogo fidecommissario: « Quadro grande di autore incerto ». Alcuni accenni a forme leonardesche ci fanno pensare ad un pittore lombardo del secolo XVI, a Pier Maria Sacchi pavese; e specialmente certa speciale struttura delle teste compresse, tutta sua propria. Non ci è dato però, senza ulteriori confronti, di affermare con sicurezza il nome di quell'artista come autore del quadro; ma fuor di dubbio esso appartiene

all'arte lombarda del 1530-40, quando le forme insegnate da Leonardo, svanito il sovrano spirito, si rivedevano guaste e ridotte a un vuoto schema convenzionale.

Oltre questi quadri, il principe Sciarra diede parecchie statue e bassorilievi, ora conservati nel Museo Nazionale alle Terme Diocleziane, tra cui il bassorilievo con figure bacchiche, descritto dal Zoega (405, 11) e dal Matz von Duhn (III, 3645); e due erme pure da quest'ultimo indicate (I, 1178).

ADOLFO VENTURI.

XIII.

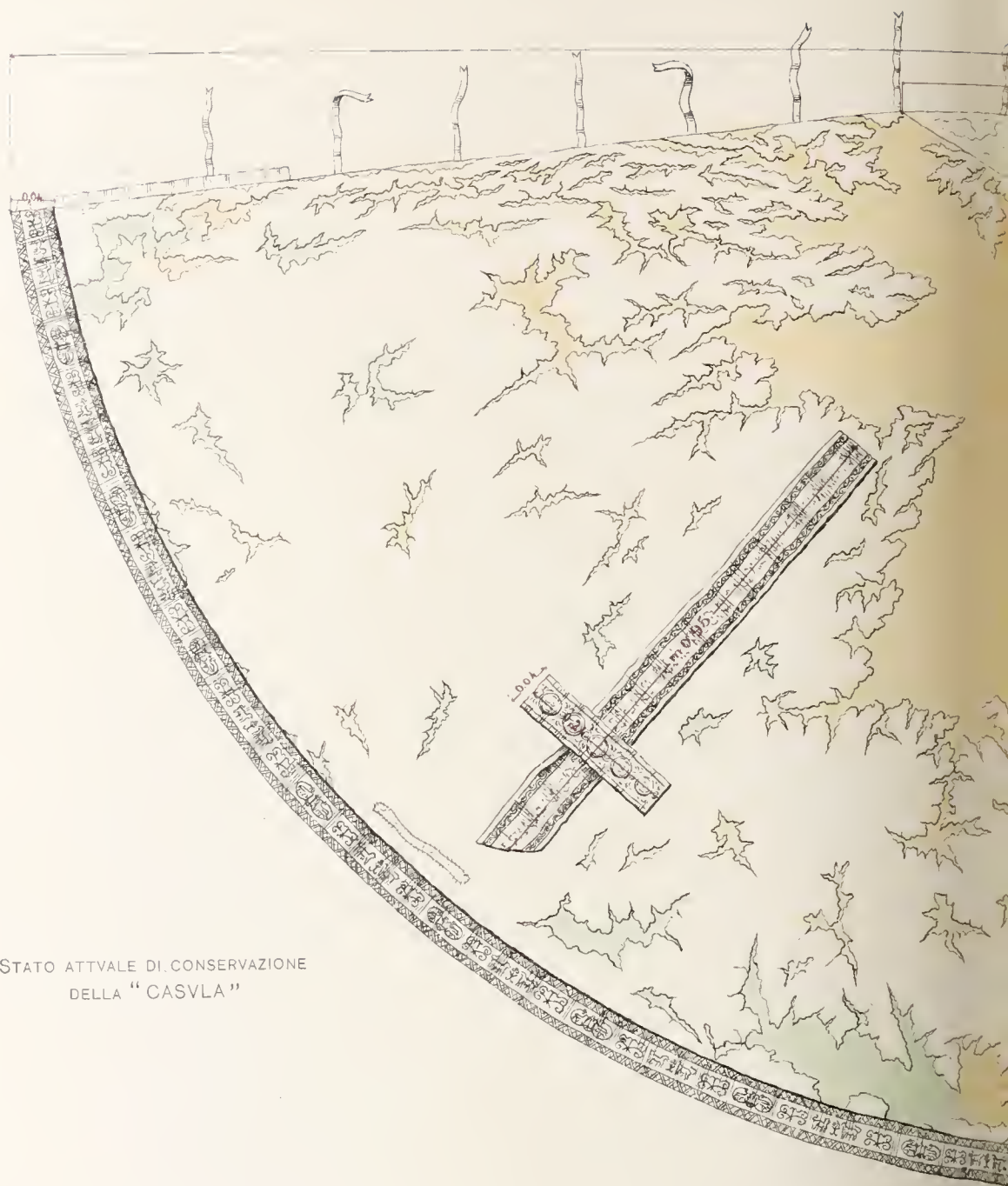
MUSEO DEL DUOMO DI RAVENNA.

La « casula » di Giovanni Angeloptes.

La pianeta che si conserva tra i sacri oggetti del Duomo, ha la stoffa di fondo a grandi rose e a penne di pavone, su cui stanno seminate aquilette e mezzelune d'oro; l'orlatura è ornata di piante e di colombe e di agnelli affrontati ad un vaso; la croce di broccato d'oro ha il braccio verticale con leoncini sopra volute, e quello trasversale con grifi e sirene entro cerchi. La buona riproduzione cromolitografica ci risparmia di dare i particolari descrittivi della pianeta, ritenuta di San Giovanni Angeloptes, arcivescovo di Ravenna, morto nel 439, sepolto presso l'altar maggiore della metropolitana di Ravenna, in mezzo alla chiesa, scrive il Tarlazzi,[1] dove « alla vista di tutto un popolo un Angelo gli porse il sacro calice ». Le sacre ossa non riposano più in quel luogo, essendo state tolte segretamente dall'arcivescovo Crispi nello scorso secolo e offerte a Ferrara, sua patria, ove si venera il corpo di San Giovanni Angeloptes. Così riferisce l'autore del proemio alla metropolitana del Buonamici; ma il Tarlazzi dubita che il corpo disepolto fosse quello proprio del Santo, come noi dubitiamo che all'Angeloptes sia bene ascritta la casula, che dovette appartenere probabilmente a uno dei tanti arcivescovi di Ravenna di nome Giovanni, e siamo anzi propensi ad assegnarla, più che ad altri, all'ultimo di essi, a Giovanni XIII, di cui trovansi notizie dall'anno 983 al 997.[2]

La pianeta, che ha la maggiore simiglianza con quella detta di Giovanni Angeloptes, è nell'abbadia di Saint-Emmeran, la quale si riguarda, tanto per ragioni archeologiche quanto per le tradizioni locali, della fine del

[1] *Memorie sacre di Ravenna.* Ravenna, 1852, pag. 90-91.

[2] V. Fantuzzi, *Monumenti ravennati,* III.

STATO ATTVALE DI CONSERVAZIONE
DELLA "CASVLA"

FAC-

CROMOLITOGRAFIA DELL'VNIONE COOPERATIVA EDITRICE, ROMA

METR

"CASVLA"

INDICAZIONE DELLE PARTI MANCANTI

...NIORE

LVIGI FERLONI DIS. E CROM.

...ENNA

...ANGELOPTES

X secolo o del principio dell'XI. [1] C'è in essa una pianta come quella dell'orlo superiore della nostra *casula,* con legature nel fusto e nei rami, così che essi sembrano a scacchi; e la pianta riposa sopra una mezzaluna, la quale non si vede in paludamenti molto più antichi, ma bensì nel nostro, splendente d'oro per il campo pavonazzo, come nel manto di Ottone IV, al Museo di Brunswick,[2] e in una mitra della chiesa di San Zenone in Verona,[3] e nel mantello imperiale di Metz [4] (XII sec.). Tra le volute di un ramo, ecco il grifo alato, come nella banda trasversale della nostra croce: il grifo comune nelle vesti sacre al tempo di Gregorio IV, secondo che si legge nel *Liber pontificalis:* « fecit vestem de fundato habentem leones cum griphis. Item: fecit vestem.., habentem aquilas et gryphos. Item: fecit vestem cum griphis habentem periclysim de blatthin, etc. ». Meno comune nelle pianete fu la rappresentazione delle sirene, che si vedono sulla croce, alternate col grifo, quasi a indicare come la croce avesse un carattere profilattico, un preservativo contro i mali spiriti. Isaia profeta (XIII, 22) aveva scritto: « Serenae et doemonia saltabunt in Babylone ». E perciò qui è figurata sulla croce, reminiscenza dell'età barbarica, delle superstizioni che diedero alla croce potenza contro il demonio. Rivediamo ancora la sirena e il grifo entro medaglioni dei *penduli* o delle *cingulae* di una mitra del XII secolo, insieme con centauri e leoni.[5] Nella banda verticale della croce stessa vi sono leoncini, uno sull'altro in fila; mentre sulla casula di Saint-Emmeran si veggono in piccole figure separate dai meandri, con le code in alto: segni anch'essi della forza dell'amuleto cristiano che ornava la spalla del sacerdote. Le aquile disseminate simboleggiano la sovranità e la grandezza, e spesso gli orefici le eseguivano perchè appropriate al potente che riceveva in dono il tessuto. Vediamo, ad esempio, la casula di Bonifacio VIII ad Anagni, la quale fu così descritta: « Una planeta de samito laborato de auro cum acu, ad leones, pappagalos, grifos et aquilas cum geminis capitibus ». [6]

Nell'orlo invece è rappresentato l'albero sacro, la vite che si distende dalle radici a forma di tripode, e due agnelli e due colombe affrontate ai lati d'un vaso da cui escono fiori. Essi non sono più immagini reali, ma segni di convenzione, e, come dice il Sarti, « binae et binae óviculae,

[1] CAHIER et MARTIN, *Mélanges,* II.

[2] LOUIS DE FARCY, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours.* Paris, 1890.

[3] *Archäol. Atlas der k. k. Commission f. Baudenkm.,* tav. 99.

[4] BOCK, *Kleinodien des Heil., Romischen reiches deutscher Nation.*

[5] *Archäol. Atlas* sudd.

[6] *Annales archéologiques,* t. XVIII, pag. 23.

per intervalla adumbratae potius, quam expressae sunt ». [1] Il muso degli agnelli a becco curvo è simile negli animali della casula di Saint-Emmeran, e sono simili pure i contorni delle cose, di un colore diverso dalle parti in essi racchiuse.

Il tessuto pavonazzo su cui è cucita la croce e sono ricamate le aquilette e le mezzelune, è a rombi formati di lati curvi, con rosoni, come calici aperti di fiori, alternati ad altri come occhiute penne di pavone, le quali si vedono pure nella stoffa detta di Carlo Magno, nel tesoro di Aix-la-Chapelle, e continuamente in parati di tempo posteriore.

Sulla casula leggonsi, in un cartellino di pergamena, le parole: « Planeta Sn̄ Iohīs qui vidit angelum Archiep̄i Rav. et Conf. ». Dalla forma delle lettere potrebbe supporsi che il cartellino sia stato cucito sulla stoffa nel principio del secolo XV: in esso è ricordo del racconto che Girolamo Rubeo [2] fa della apparizione dell'angelo al Santo: « Haud ita multos post dies, Ioannes Archiepiscopus, dum in D. Agathae sacra faceret, pronuntiato ad populum Evangelio, cum divinam hostiam signo crucis obsignasset, repente illi angelus ex altera arae parte adstitit; cumque expletis mysteriis, sanctissimum Christi corpus accepisset, volens, urnam sacram, in qua sanguis erat, de more administer porrigere, praeripuit angelus, Ioannique praebuit. Id omnibus ea ratione innotuit, quod urnam viderint sponte elevatam ex ara. Non multo post, cum mortis diem sibi imminere divinitus cognovisset, enervato inedia ac precationibus corpore, omnibus compositis, ex hac vita migravit Nonis Quinctilibus », ecc. Il cartellino che ricordò la sacra leggenda non può tuttavia darci prova della remotissima antichità della casula. I molti riferimenti da noi indicati con altri apparati sontuosi basteranno a farci ritenere il tessuto e il ricamo eseguiti sul limitare del secondo millennio dell'era volgare. [3]

ADOLFO VENTURI.

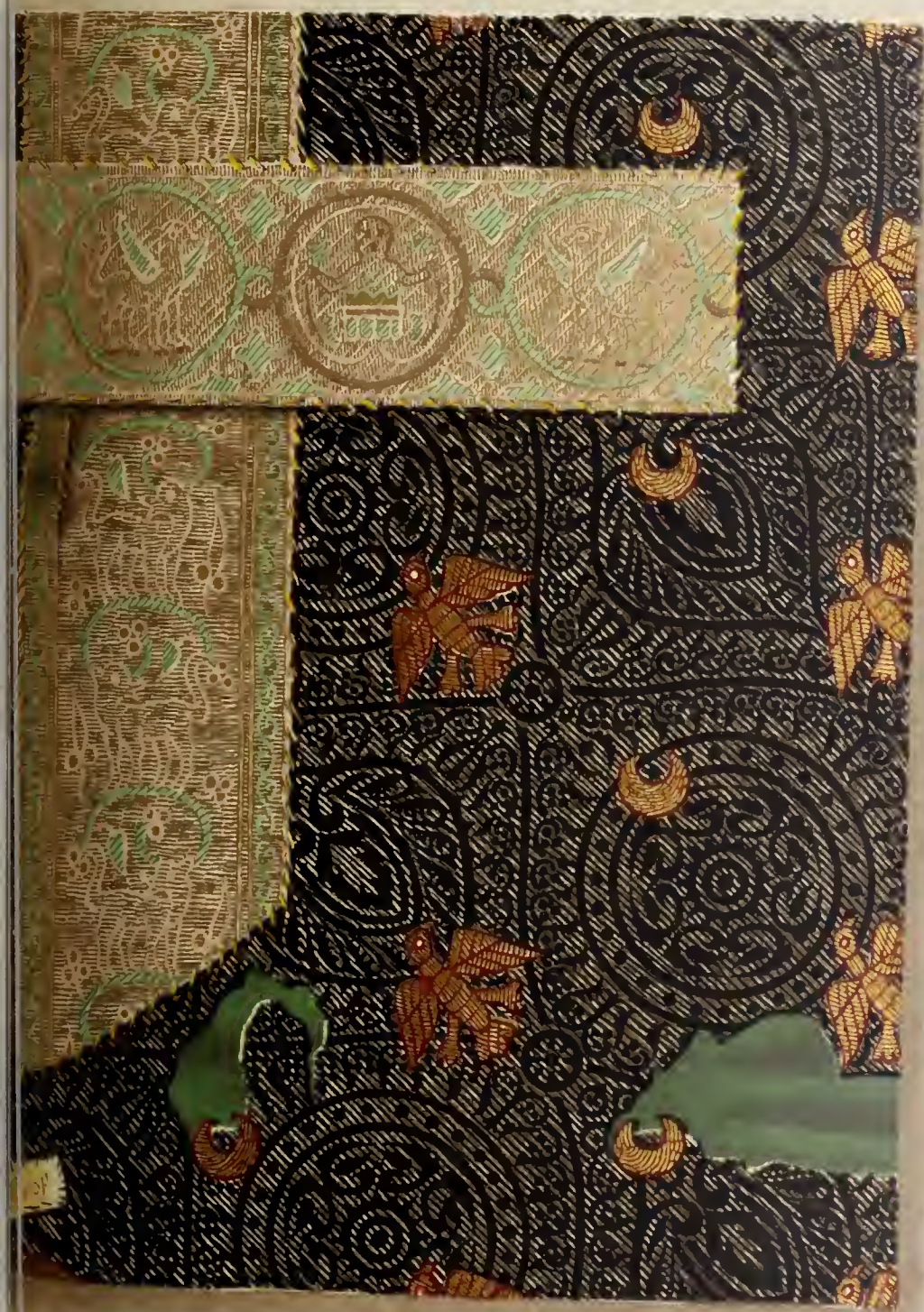
[1] MAURI SARTI, monachi et cancellari camaldulensis, *De veteri Casula, Diptycha dissertatio.* Faventiae, 1753.

[2] *Historiae Ravennatum,* pag. 98. — BACCHINI, *Liber Pontificalis.* — Bollandisti, *Acta sanctorum* (17 luglio).

[3] Rohault de Fleury (*La Messe. Études archéologiques sur ses monuments,* vol. VII, Paris, 1888) scrisse già che è impossibile di rimontare all'antichità della tradizione, e che la stoffa della « casula » è orientale. Trovò un riscontro con quelle di S. Willigs († 1011) nella cattedrale di Magonza e ad Aschaffenbourg.

Cromolitografia dell' Unione Cooperativa Editrice, Roma

MET

" CASVLA "

LVIGI FERLONI DIS. E CROM.

AVENNA

O. ANGELOPTES

XIV.

MUSEO ARCHEOLOGICO DI CIVIDALE.

Un Cofano civile bizantino.

Da qualche tempo l'attenzione degli studiosi si è rivolta ad una serie numerosa di cofanetti di legno rivestiti d'avorio, conservati in molti Musei dell'Europa e già citati dal Darcel[1] come cofanetti italo-bizantini, per il fatto che gli esemplari più belli della specie si trovavano in Italia, adorni di bassorilievi che dimostrano l'influsso bizantino o orientale. Robert von Schneider[2] ha supposto che parte fossero eseguiti a Bisanzio, in una bottega fornita di un antico campionario, parte a Venezia e nei luoghi vicini. Hans Graeven[3] stima poco verosimile che per secoli si fosse mantenuto il campionario antico; e ritiene che dall'artefice si adoperassero a modello antiche argenterie.

Circa al tempo dell'esecuzione degli avorî, la incertezza degli scrittori è ancora più grande, quantunque gli ultimi, il Molinier,[4] Robert von Schneider e Hans Graeven, convengano nel classificarli tra le produzioni artistiche dall'VIII al XII secolo. A noi sembrano invece in contraddizione con tutte le forme d'arte di quel periodo, perchè pieni di reminiscenze dell'antichità, della mitologia e degli usi della vita classica, che dall'VIII al XII secolo non appaiono più. C'è nei cofani un fare rotondeggiante, ma ancora nutrito e pieno, quale non si vide per ultimo che alla fine del IV secolo e al principio del V. Quando si confronti con quello del

[1] *La collection Basilewsky.* Paris, 1884.

[2] *Ueber das Kairosrelief in Torcello und ihm verwandte Bildwerke.* Serta Harteliana. Wien, 1896.

[3] *Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs.* (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen). Berlin, 1897.

[4] *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie,* I. Ivoires. Paris, 1866.

rovescio di alcune medaglie imperiali della seconda metà del IV secolo, la somiglianza, l'affinità stilistica si farà palese; e anche si vedranno rapporti comuni nella speciale acconciatura delle teste, coronate da due ordini di cincinni, alternate con rosette o stelle nelle striscie ornamentali dei cofani. Nei musaici del Mausoleo di Costanza vedonsi figure di putti baccanti, simili per il rotondeggiare del segno coi putti di questi cofani; e così nel sarcofago della basilica di San Lorenzo fuori le Mura si vede nelle figurette un disegno simile delle estremità, sottile alla fine, allargantesi grado grado e aggirantesi in cerchio intorno alle giunture; e le rotule delle ginocchia che si disegnano come l'umbo di uno scudo.

Vedasi, ad esempio, la cassettina conservata nel Museo di Cividale, e le altre, pubblicate per confronto, del Museo Civico di Arezzo, del Museo Nazionale di Firenze e del Museo Civico di Pisa, e infine la tavoletta, distaccatasi da un cofano, ora nel Museo Correr di Venezia. Il cofano del Museo di Cividale ha il coperchio piatto, e si compone di medaglioni quadrati d'avorio, in cornici adorne di rosoncini a stelle nelle facce laterali, da rosoncini e di teste umane nel coperchio; ma si osservi le cornici o striscie esser tagliate in modo che dimostra come l'intagliatore non avesse pensato a preparare pezzi per gli spigoli. Le segava, e le attaccava, o inchiodava sui fusti di legno tenero, cominciando col principio d'una striscia e finendo in un punto qualsiasi di essa. Se la lunghezza di una striscia non era sufficiente per tutto un lato della cassetta, l'intagliatore ve ne attaccava appresso una seconda, talvolta senza curarsi dell'esattezza delle loro intersezioni.

Anche il cofano d'Arezzo ha il coperchio piatto, ma è intagliato più duramente e più tardi di quello di Cividale; l'altro di Firenze ha il coperchio a mo' di piramide tronca, con figure simili a quelle del cofano di Veroli. Anche quello di Pisa è a piramide tronca, ma le forme sono degenerate, imbarbarite. La tavoletta d'avorio del Museo Correr, ascritta già dal Lazari[1] al III o al IV secolo, rappresenta Bacco coperto della nebride e col tirso, sopra un carro a quattro ruote cui sono aggiogate due tigri, l'una delle quali volge all'indietro la testa spalancando le fauci: questa tavoletta copriva certamente una faccia laterale minore di un cofano, imitato da quello del Sout Kensington Museum, già a Veroli, il quale reca appunto in una faccia minore la rappresentazione stessa.

Descriviamo le rappresentazioni del cofano di Cividale, secondo l'ordine della tavola. Faccia laterale lunga: figura di donna pensosa; un giovane danzante al suono di crotali, tratta da sarcofagi con rappresenta-

[1] Cfr. LAZARI, *Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr*. Venezia, 1859.

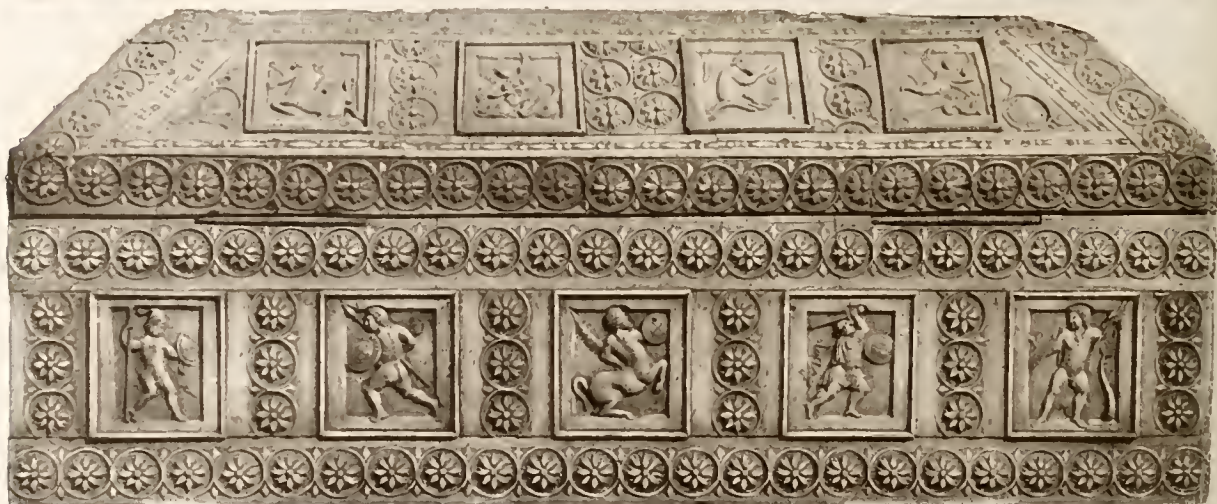
Neg. Danesi

Fotomc. Danesi-Roma

R MUSEO DI CIVIDALE

CASSETTINA CIVILE BIZANTINA

MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

CASSETTINA CIVILE BIZANTINA

zioni di baccanti; un centauro che porta un pavone; Ercole in atto di strozzare il leone nemeo; Ercole e Anteo. Coperchio: figura di poeta presso un tripode, sopra cui si eleva un serpente; [1] due donne sedute, l'una in atto di ascoltare attentamente, l'altra di parlare con vivacità; un cavaliere con un liuto; una donna con elmo e collana. Faccia laterale corta: fanciullo con cimbali, *idem*. Seconda faccia laterale corta: fanciullo in atto di avanzare e di colpire con la spada; combattente con scudo e la spada sollevata in atto di difesa e di minaccia. Seconda faccia laterale lunga: un centauro afferra da dietro una donna caduta in ginocchio che regge due torce, e la trae a sè per baciarla; imperatore seduto in trono, in atto di parlare; fanciullo che sembra minacciato da un serpente.

Il cofano di Firenze è prossimo di tempo a quello di Cividale e a quello di Veroli, col quale offre particolari somiglianze per le rappresentazioni sulle facce della piramide del coperchio. Faccia laterale lunga del cofano e faccia della piramide sovrastante: Polifemo, fanciullo danzante, *idem*, fanciullo che fa le capriole; citarista con la cetra sur una colonnina, Ercole (?) col leone, guerriero in piedi con mantello avvolto al braccio sinistro; Ercole (?) col leone, figura con un albero in atto di fuga. Seconda faccia laterale lunga e faccia sovrastante della piramide: centauro, genietto alato sopra un mostro marino, putto alato che suona un corno, putto con una palla sopra un drago; guerriero con lancia e scudo, altro guerriero che gli si avanza contro, [2] centauro con uno scudo, e infine due guerrieri l'uno volto contro l'altro. Coperchio: un cavaliere, due guerrieri in atto di combattersi, centauro che suona il flauto ed ha un cane sulla groppa. Facce minori del cofano e quelle sovrastanti della piramide: I, centauro atterrato che implora la grazia dall'atleta vincitore (simile al motivo delle pitture pompeiane rappresentanti Ercole con Nesso) e figura fuggente con un albero tra le mani sollevate; putto che suona il flauto, putto che suona il violino con un arco lungo. II, una figura robusta a destra in atto di sradicare un albero, mentre da sinistra accorre un altro con lungo bastone o tronco d'albero, e più a sinistra, nell'angolo, un vaso da cui sporgono le gambe d'una figura apparentemente di un fanciullo, che pare vi sia precipitato a capofitto. [3]

[1] Otto Jahn pubblica una rappresentazione simile (tav. III, 1), nelle « Griechische Bilderchroniken ». (Bonn, 1875).

[2] Simili guerrieri sono in una cassettina col coperchio a piramide tronca nel South Kensington Museum.

[3] Questa figura di fanciullo entro un vaso richiama l'altra simile entro un cesto, nella scena di Bacco, sul cofano di Veroli.

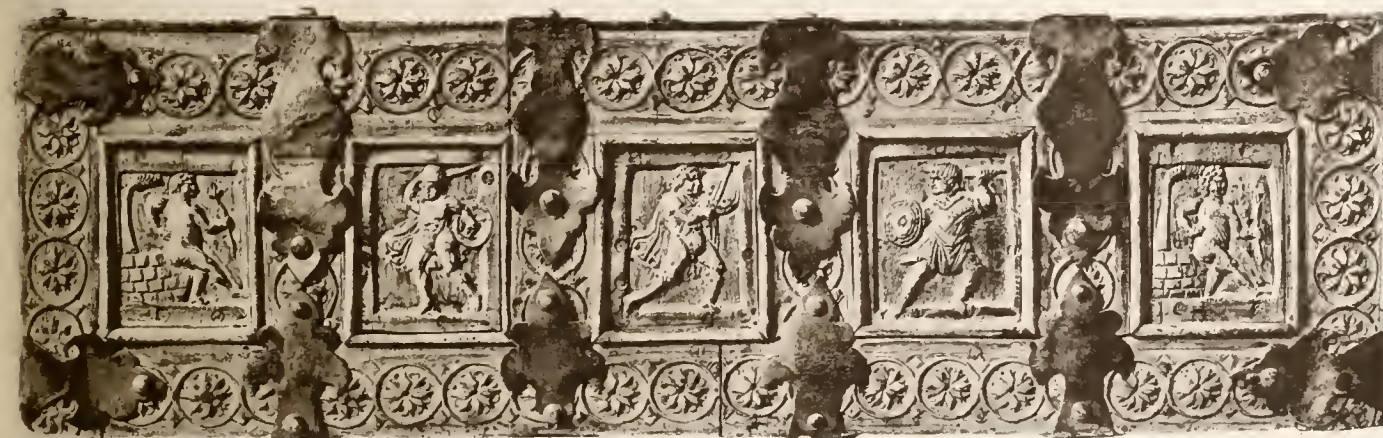
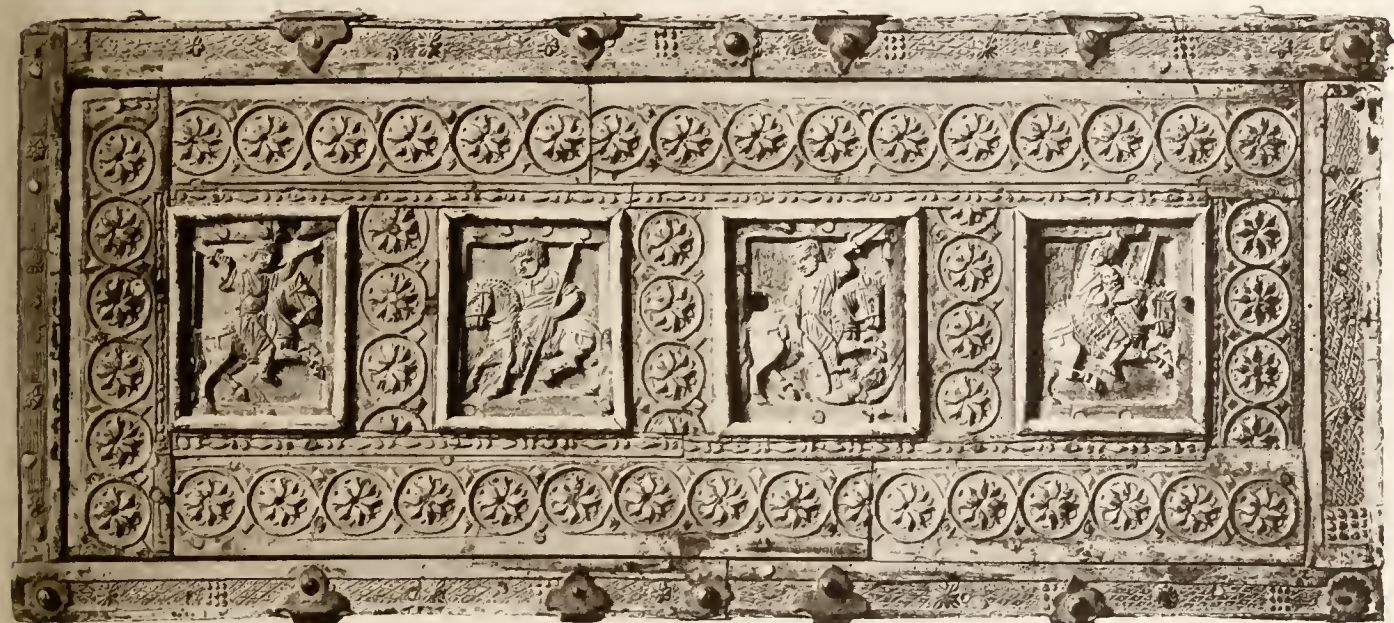
La cassetta d'Arezzo, anche per il taglio grossolano, è certamente posteriore, e l'abbiamo riprodotta come saggio d'imitazioni dai tipi precedenti. Faccia laterale lunga: figura muliebre ignuda meditabonda, sopra un muro basso e sotto una palma; Ercole che strozza il leone; due combattenti; figura muliebre come sopra. Coperchio: quattro cavalieri, uno con il nemico vinto sotto le zampe del cavallo. Facce laterali minori: Ercole (?) che strozza il leone, e un'altra figura col pedo; leone che azzanna un toro e un grifo a destra che mette la zampa sulla testa di questo. Seconda faccia laterale maggiore: figura col tirso seduta sur un muricciolo; tre combattenti; figura col tirso come sopra.

La cassetta di Pisa con figure nel coperchio, che sembrano la caricatura di quelle sin qui descritte, è certamente un'imitazione tarda. Il Molinier osserva che, a causa dei soggetti rappresentati nelle cassettine, si è tentati d'assegnar loro una data remota; ma subito si prova a dimostrare il contrario, ricordando una coppa del tesoro della basilica di San Marco, ornata di medaglioni che rappresentano scene dell'antica mitologia, con fregi a rosettine simili alle orlature dei codici. Il vaso ricordato dal Molinier è una coppa o tazza di vetro, con fornimento d'argento dorato, con sette medaglie figurate nella parte rigonfia all'esterno, e recinte da fasce a dorature e a colori. Nelle medagliette o ne' dischetti minori vedonsi testine in profilo ornate di diademi, pendenti e collane; nelle medaglie maggiori, un uomo ignudo con tirso in ispalla; una donna seduta riccamente abbigliata con diadema e una verga d'oro in forma di lancia, tutta pensosa, di fronte a un amorino, in piedi sopra una base; un uomo ritto tra due colonne, ad una delle quali si appoggia; un vecchio palliato con il lituo e accennante con la destra, a mo' di un augure o di un aruspice; un uomo con elmo e due tirsi in atto di danzare; una donna ritta in piedi, vista alquanto di profilo, ornata di diadema, orecchini e armilla; infine un uomo sur uno sgabello, accennante ad una maschera. Il Pasini, illustratore del tesoro di San Marco in Venezia,[1] ritiene il vaso d'epoca romana; ma vi è in esso un fregio a lettere cufiche, che il Casanova riconobbe per copia della scrittura carmatica del 1107 circa. Dunque, osserva il Molinier, eccoci ricondotti da un monumento bizantino a una data concordante con quella fissata dagli archeologi ai cofani bizantini. A dire il vero, la simiglianza non è rigorosa; le figure lunghe, con teste piccolissime, sembrano studiate in un gabinetto di statue antiche; sono sostenute da colonne e mezze colonne tozze, proprio come se l'artefice, per cavarne i motivi decorativi dei suoi medaglioni, le avesse ritratte, quali si potevano vedere in un

[1] Ed. Ferdinando Ongania, Venezia, 1885.

Neg Danesi *Fotoinc. Danesi -Roma*

AREZZO MUSEO CIVICO

CASSETTINA CIVILE BIZANTINA

Museo. Gl'intagliatori delle cassette civili bizantine invece tormentano i corpi, li avvolgono, li raggomitolano, e ne aggrovigliano stranamente le vesti. Insomma lo stile è diverso; e solo nelle stelle tra i cerchi concentrici, che attorniano i medaglioni, e nelle testine cinte da una benda può vedersi una reminiscenza delle cassettine, ma semplicemente una lontana reminiscenza, perchè quelle teste con una benda non sono inquadrate da due ordini di riccioli, nè hanno le vesti accollate. Il motivo poi delle stelle tra ornamenti arabi, imitati da lavori all'azzamina, non hanno riscontro alcuno con le cassette.

Robert von Schneider, nel ricercare altri monumenti da mettere in paragone alle cassettine, cita il sarcofago della badessa Teodata († 720), esistente nel cortile Malaspina a Pavia, con cornici e fettucce simili, formate da una serie di circoli grandi e piccoli intrecciati; e più specialmente ricorda un pluteo del duomo di Torcello con ornati a rosette composte di foglie a punta, eseguito circa il 1008, data della rinnovazione della chiesa. Pochi anni fa, tra il duomo e il battistero di Torcello, si rinvennero quattro frammenti che facevano parte di quel pluteo, e si commisero con esso; e il compianto Raffaele Cattaneo trovò presso uno scalpellino di Venezia un pezzo mancante, che servì a ricomporre il tutto. È rappresentato Kairos, che brandisce un coltello, tiene una bilancia nella sinistra, e camminando a gran furia sopra due ruote alate, oltrepassa un vecchio che tenta di afferrarlo. Intanto un giovane acciuffa il demone, e la Vittoria porge la corona e la palma al vincitore, mentre una donna si ritrae addolorata in disparte. Tale bassorilievo fu ascritto al IV e al V secolo dell'èra volgare, e finanche al III; Selvatico e Curtius lo ritennero un frammento di Altino, splendida città lagunare cantata da Marziale. Ma lo Schneider pensa che i costumi della rappresentazione non hanno rapporti coi monumenti nel V secolo, e molto meno poi le forme figurate e gli ornati; egli si mostra propenso a classificare, insieme con il Cattaneo, il bassorilievo tra le sculture del X e dell'XI secolo. E così dicasi dell'altro bassorilievo composto coi frammenti scavati tra il duomo e il battistero di Torcello, congiunti certo in antico al bassorilievo di Kairos, e rappresentanti insieme Issione legato alla circonferenza della ruota e due donne appresso in lunga veste. Queste sculture, secondo lo Schneider, sono una prova del fatto che, anche nel medio evo inoltrato, si lavorava sopra modelli antichi, così come s'intagliavano i nostri cofanetti. E soggiunge che i bassorilievi di Torcello non sono saggi isolati nel X e nell'XI secolo della riflessione dell'antico, trovandosi, sulla facciata di San Marco, due rilievi con le forze d'Ercole. Ma resta da dimostrare i rapporti dei cofanetti civili bizantini con le rappresentazioni qui citate. Una prova si deduce da una formella del para-

petto del coro nell'interno del duomo stesso di Torcello, rappresentante due pavoni che bevono in un vaso collocato sopra una colonnetta, entro un rettangolo attorniato da una fascia a circoletti con entro stelle, come nei cofani bizantini. Ma evidentemente lo scultore, come tanti altri suoi colleghi del secolo XI, si è ispirato agli antichi avorî e ne ha tratto un partito decorativo. In una formella prossima, ove si veggono due leoni ai piedi di una canna o all'albero sacro *Hom*, da cui si dipartono tralci, quel partito decorativo è abbandonato. Non è nuova la riflessione di una forma d'arte sopra altre, e basti rammentare come le sculture romaniche imitassero talvolta avorî carolingi e bizantini. La simiglianza tra due forme non significa sempre la loro contemporaneità. E nel nostro caso non può affermarsi, essendo evidente la imitazione nei grossi circoli, più strettamente congiunti, non tangenti soltanto, e nelle rosette meno a punta, segnate da fibre per mezzo ad ogni foglia.

Hans Graeven tenta pure di aggiungere nuovi argomenti a quelli dello Schneider, studiando l'avorio in tre pezzi esistente nel South Kensington Museum, lunga tavoletta che doveva rivestire una faccia maggiore di un cofano. Vi sono rappresentate alcune scene tratte dalla Bibbia, dal nono e decimo capitolo del libro dei Giudici, ed eseguite con evidente conformità alle miniature del rotulo di Giosuè, conservato nella Biblioteca Vaticana. In questo si vede anche un gruppo di Israeliti in atto di lapidare Achan; e la rappresentazione, secondo il Graeven, trova riscontro con quella de' lapidatori del toro che rapisce Europa nella cassetta d'avorio, la quale, tolta dal tesoro della chiesa di Veroli presso Alatri, ora adorna il South Kensington Museum. Innanzi tutto la tavoletta con le rappresentazioni bibliche può confrontarsi a rigore con le cassettine civili bizantine? Non ci pare, tenuto conto specialmente del drappeggiamento, con pieghe cadenti in forma triangolare, a linee tirate e diritte, tanto diverso da quello delle nostre cassettine tutto rotondeggiante e mosso violentemente. Le forme della tavoletta possono piuttosto trovare riferimento con avorî del secolo XI, ad esempio col frammento di trittico nella collezione Trivulzio in Milano, rappresentante la « Deposizione della Croce ».

E il rotulo di Giosuè esistente alla Vaticana servì di tipo al gruppo dei lapidatori, o servì invece qualche più esemplare anteriore al rotulo stesso? Il Winkelmann considerò il rotulo come uno dei più antichi manoscritti del mondo; il D'Agincourt e il Labarte lo ritennero del VII o dell'VIII secolo; dalla « Paleographical Society » è indicato come del X, dal Kondakoff per opera del V o VI. In generale però oggi si è propensi a ritenere che il manoscritto della Vaticana sia una copia d'altro più antico, tanta è la contraddizione tra l'insieme delle composizioni

e le figure isolatamente prese, tra la concezione classica e l'esecuzione bizantina.

E trattasi veramente della fusione di una rappresentazione cristiana con le altre della cassetta di Veroli derivanti dall'arte classica? In entrambe abbiamo dei lanciatori di sassi; ma la loro forma è differente, tanto che può supporsi che la rappresentazione della cassettina di Veroli sia tratta da altra classica, da una scena di lotta o di combattimento.

Il trovarsi poi il gruppo de' lanciatori di sassi presso al gruppo d'Europa non significa che le due rappresentazioni fossero collegate tra loro. Le cassettine ci mostrano, e quella di Veroli anche, come le composizioni antiche si fossero disgregate nelle imitazioni degl'intagliatori di avorio, e stessero congiunte senza il filo della storia e della leggenda. Abbiamo citato la rappresentazione del fanciullo, che si è buttato a capofitto entro un vaso, la quale si vede nel cofano di Veroli sopra a Bacco tirato dalle tigri e in quello di Firenze in una composizione tutta differente.

Un altro monumento dal Westwood, [1] da taluni messo a riscontro con le cassettine civili bizantine, è la catedra di San Pietro nel Vaticano, che fu intravveduta dal Garrucci [2] e da altri alcuni anni fa. Alcuni la ritennero della classica età di San Pietro; ma tale opinione cadde allora che il Padre Garrucci si avvide di un busto, scolpito nel mezzo della zona che orna la base del triangolo della spalliera, e lo suppose di Carlo Magno, per la corona, i mustacchi e il frammento dello scettro superstite. Il De Rossi, [3] che aveva già stampato come gli avorî gli sembrassero del secolo V, allora che fu conscio dell'osservazione del Garrucci, opinò che la catedra si dovesse invece ritenere dell'epoca carolingia; e intanto questi abbandonò l'idea che quel Carlo rappresentato in busto sull'avorio della spalliera fosse il Magno, perchè a lui sarebbe convenuta la barba e non i soli mustacchi, e sostenne in una memoria stampata dalla Società degli antiquarî di Londra esservi rappresentato piuttosto Carlo il Calvo, che largì molti doni alle chiese di Roma. Questa oscillazione di opinioni sarebbe dovuta però, a giudicare dalla fotografia che si serba della catedra, a un gravissimo errore, perchè gli ornati e la figura supposta di Carlo Magno o di Carlo il Calvo, sembra appartengano a un restauro del secolo XVII e non all'età carolingia. Quando mai, del resto, nell'età carolingia una figura imperiale si è perduta tra i meandri e tra i ghirigori ornamentali, invece di sorgere

[1] *A descriptive catalogue of the fictile ivories.* London, 1876.

[2] *Storia dell'arte cristiana,* VI, 412.

[3] *La catedra di S. Pietro nel Vaticano e quella del cemetero Ostriano* (*Bull.*), 1867.

maestosa sul trono come una divinità, o apparire nei clipei come entro un' aureola sacra?

Ci pare certo che venga meno il fondamento per assegnare al tempo carolingio gl' intagli della catedra che rappresentano le Fatiche d' Ercole. Sono tante tavolette applicate sul fusto di acacia disordinatamente, alcune finanche a rovescio, o scomposte in un restauro. La loro forma è certamente affine a quella delle nostre cassettine d' avorio, ed è tale che non ha riscontro nell' età carolingia. Nè può ammettersi che in quel tempo, e proprio per l' adornamento della catedra del « maggior Piero », si ricorresse alla mitologia classica. Le forme cristiane nel secolo V si erano già determinate, e servirono per tutto il medio evo all' ornamento delle supellettili sacre. Potrà vedersi far capolino qua e là qualche reminiscenza pagana; ma non si troverebbe mai esempio di un oggetto dedicato al culto, che, in ogni sua parte derivasse dall' antichità e ne fosse interprete fedele. Non tutti gli avorî a chi vide la catedra sembrarono di una stessa mano, nè al loro posto primitivo; e ciò sempre più ne persuade che i bassorilievi di una cassa bizantina antica, avente la origine stessa de' più antichi cofani civili da noi studiati, venissero disordinati nel restauro della sedia gestatoria, la quale poteva essere in origine quella che Galla Placidia ricordò scrivendo a Teodosio, ed Ennodio di Pavia, alla fine del secolo V o al principio del VI, indicò come se ad essa dal sacro fonte accorressero i neofiti vestiti di candide stole.

Ammettendo che le forme d' arte de' cofanetti siano del medio evo inoltrato, dovremo convenire con lo Schneider che tali forme si manifestassero isolate; mentre niuna cosa nella storia dell' arte è separata dal tronco della vita sociale, e niuna forma spunta o lampeggia all' improvviso. Non ci sembrano spiegabili le rappresentazioni delle più antiche cassettine, senza portarci ne' bassi tempi, quando la cognizione delle antiche leggende si andava abbuiando nella mente dell' artefice, e la sua industria, quasi per forza d' inerzia, riproduceva immagini che quasi più non comprendeva, scegliendole a capriccio da oggetti d' argento, da ciste di metallo greche. Nella cassetta di Veroli, tra Bellerofonte e Pegaso c' è un putto che si mette un mascherone al visino per ispaventare i compagni, secondo la comune rappresentazione dello scherzo, ma non v' è il compagno che fugge e si ritrae spaventato alla vista del mascherone. I motivi antichi sono riprodotti in modo frammentario sui cofanetti. Frequentemente si vedono intagliati genietti sopra cavalli marini e dànno fiato a strumenti, accarezzano leonesse, cavalcano cervi. Sono tutte scene che sembrano riflettere il mondo classico, così come nel sogno si mescolano le cose più disparate, si congiungono in modo strano le immagini più differenti. Nel cofano di Veroli, il sacrificio d' Ifigenia richiama per la forma la base di Cleo-

1

2

3

MUSEO CIVICO DI PISA: 1-2 CASSETTINA CIVILE BIZANTINA

MUSEO CORRER DI VENEZIA: 3 FRAMMENTO DI CASSETTINA

mene agli Uffizi in Firenze, la figura di Venere ritrae l'antica in atto di levarsi un calzare. Osserva il Graeven che Polifemo ha un movimento del capo che richiama il rilievo del Ciclope nella villa Albani, e i due centauri derivano dalle composizioni dionisiache o di Arianna, le donne danzanti sembrano antiche Menadi; il gruppo d'Europa ricorda il musaico del palazzo Barberini e l'affresco ora distrutto della tomba de' Nasoni. Ciò basterebbe a farci pensare come così gran serie di rappresentazioni desunte dall'antichità classica non possa aver avuto origine nel medio evo inoltrato, nel tempo posto fra le tre date di monumenti che hanno con le cassettine qualche secondaria e discutibile simiglianza di forma, il 720, il 1008 e il 1107. Il periodo di quattro secoli che in tal guisa si assegnerebbe a intagli fatti quasi sur una stessa stampa, evidentemente è troppo lungo. Vero è che alcuni cofani rimasero nei tesori delle chiese, come tipi d'arte, e che lungo il medio evo molti artefici s'ingegnarono d'imitarli, anzi, perfino nelle cassette alla certosina, possiamo trovare la reminiscenza della loro forma dal coperchio a mo' di piramide tronca. Qui però non dobbiamo trattenerci delle imitazioni molteplici, ma sempre più lontane dal tipo d'origine: invece delle rappresentazioni mitologiche del cofano di Veroli, delle Fatiche d'Ercole del cofano di Xanten, della battaglia nell'ippodromo dell'altro di Cluny, degli atleti dei cofani di Cranenburg, di Arezzo e di Firenze, troveremo animali affrontati innanzi ad un vaso, grifi, chimere, mostri suggeriti forse dalla Psychomachia di Prudenzio, celebre nel medio evo, o ricordi della decorazione zoomorfica de' barbari, o primi germi del *Phisiologus* che recava racchiusi i segreti della zoologia mistica. Le cassettine, che meglio si accostano al tipo più bello di Veroli o di Cividale, dovettero escire dalla bottega di intagliatori bizantini in un periodo limitato di tempo; non è verosimile che si facessero così simili nello spazio di quattro secoli. Il Graeven tende difatti a restringere il tempo dal IX all'XI, ma non vi comprende più nè il sarcofago della badessa Teodata, nè la coppa del tesoro di San Marco, che egli pure cita come monumento importante per la determinazione dell'età dei cofani. Su quella coppa vi sono ornati imitati dai vasi persiani alla damaschina, e sono il segno che l'artefice, al principio del secolo XII, anche imitando, non poteva dimenticare le tendenze, le predilezioni dell'età sua. Nelle cassettine civili bizantine, prossime al tipo di Veroli o di Cividale, vi è invece un carattere sempre conforme, sempre antico, e un sapore classico, un raggio della grand'arte ellenica; nulla che si connetta al medio evo, all'arte cristiana, alla vita nuova. Una cassettina con la Madonna e Santi entro scompartimenti arcuati, appartenente alla seconda età d'oro bizantina, conservata nel Museo Nazionale di Firenze, ha in una faccia le fascie con circoli e rosette, come comunemente si vedono negli

antichi cofani da noi studiati; ma che sieno state imitate o prese a prestito da questi, si può arguire dalla forma più complicata e materiale che le rosette, come traforate e ricamate, prendono in un'altra faccia del cofano, mentre negli antichi esse sembrano, per il biforcarsi delle estremità delle foglie, come nocciuole col loro invoglio. In una cassetta del Museo granducale di Darmstadt, nella quale si vedono scene del libro della Genesi, le figure sono lunghe, diritte, rigide, manichini senza riscontro con le figure dei cofani civili bizantini da noi studiati; e la simiglianza degli ornati non basta a classificare tra essi quel cofano. In un'altra cassetta, rozza imitazione, conservata dal conte Stroganoff in Roma, c'è perfino uno stemma gentilizio; e tanto basta a dimostrare come, in ogni tempo, i nostri cofani servissero di modello agli artisti. Ma tra la copia e gli originali vi sono differenze che non è possibile disconoscere, mutamenti essenziali nel carattere dell'arte.

Adolfo Venturi.

I

II

III

IV

MUSEO CIVICO DI MODENA I-IV CAPITELLO ROMANICO

DUOMO DI MODENA V. FRAMMENTI DEL "PONTILE."

XV.

MUSEO CIVICO DI MODENA.

Un capitello romanico.

Tra le sculture romàniche della Toscana, tra le figure piene di reminiscenze etrusche, degli architravi delle chiese, con le facce larghe, gli occhi profondamente incassati e le forti mandibole, si distinguono quelle a Sant'Andrea di Pistoia con personaggi dalle teste allungate, eseguite dal Gruamonte e da suo fratello Adeodato, e le altre dello scultore Enrico, aiuto loro, che lavorò i capitelli nella porta della chiesa stessa, rappresentando l'Annunciata senza grazia alcuna, e gli angeli veduti sotto un incubo. Gruamonte, Adeodato ed Enrico hanno un'evidente affinità con un altro scultore che lavorava nello stesso tempo al duomo di Modena, ornandone di bassorilievi il piano superiore, cioè il presbiterio e il coro, detto « il pontile ». Quattro colonne sotto al parapetto poggiavano sopra leoni che tengono tra gli artigli animali e guerrieri; e i loro capitelli, meno uno a fogliami, sono figurati con le rappresentazioni di Daniele nella fossa dei leoni, il Sacrificio di Abramo e i fatti della vita di un Santo, San Lorenzo forse.

IV Capitello
del « pontile » del Duomo di Modena

Abbiamo dato in una tavola lo sviluppo dei tre capitelli figurati, e riproduciamo qui accanto quello a foglie grandi, compresse, schematiche. Due de' capitelli figurati mostrano le istorie svolgentisi sotto ad archi, tra i cui pennacchi stanno, come in antichi sarcofaghi e in avorî medioevali, scolpiti frontoni di edifici triangolari retti da arcate a pieno centro, chiuse da porte bucherellate; le figure sono intagliate come a colpi di accetta; hanno teste lunghe, sviluppati zigomi, il mento grosso, chiome a cordoni e a mo' di perrucca,

che finiscono in un codino sull'occipite; abiti stretti al busto, fascianti le forme del corpo; estremità piatte e spesso enormi. Nel rappresentare gli animali, come l'ariete nel Sacrificio di Abramo e i leoni intorno a Daniele, lo scultore non manca di una certa verità e valentia, che dimostra particolarmente nelle forme decorative, nei leoni sostenenti la tribuna e nelle cariatidi o telamoni del fondo qui riprodotte: due cariatidi fanno strani sforzi acrobatici; una terza, per il peso che regge, sembra avere scavezzo il collo, e punta i piedi e curva le ginocchia in un supremo sforzo per

Altri bassorilievi del « pontile » del Duomo di Modena

non essere schiacciata; la quarta cariatide è divorata da una belva. Sul parapetto della tribuna era rappresentata la Cena e altre istorie della Passione del Cristo, tutte qui riprodotte. Esse hanno gli stessi caratteri dei capitelli, lo stesso ardore di rendere l'espressione propria di ogni cosa. San Pietro che si scalda innanzi a cinque lingue di fuoco, cinque come nell'ara ardente presso Abramo che sta per sacrificare il figliuolo, attrappisce le dita de' piedi come se la fiamma troppo viva gli bruciasse le carni; e sta tutto ricurvo, con le palme delle mani a scodella stese verso la fiamma. La fante lascia di filare, e ritraendosi alquanto indietro, come chi d'altri diffidi, accenna con l'indice a Pietro, con un lungo indice che vediamo pure nella prossima figura di Giuda, e che vedemmo in

1

2

3

4

Neg Anderson *Fotoir: Danes...*

MODENA E REGGIO EMILIA · SCULTURE ROMANICHE

1-2. CAPITELLI NELLA CELLA CAMPANARIA DELLA "GHIRLANDINA„ A MODENA
3 CAPITELLO DI S. VITALE ALLE CARPINETE ORA NELLA PROSSIMA CHIESA DI S. CATERINA
4 CAPITELLO DI S. VITALE ALLE CARPINETE GIÀ NELLA CHIESA DI ONFIANO

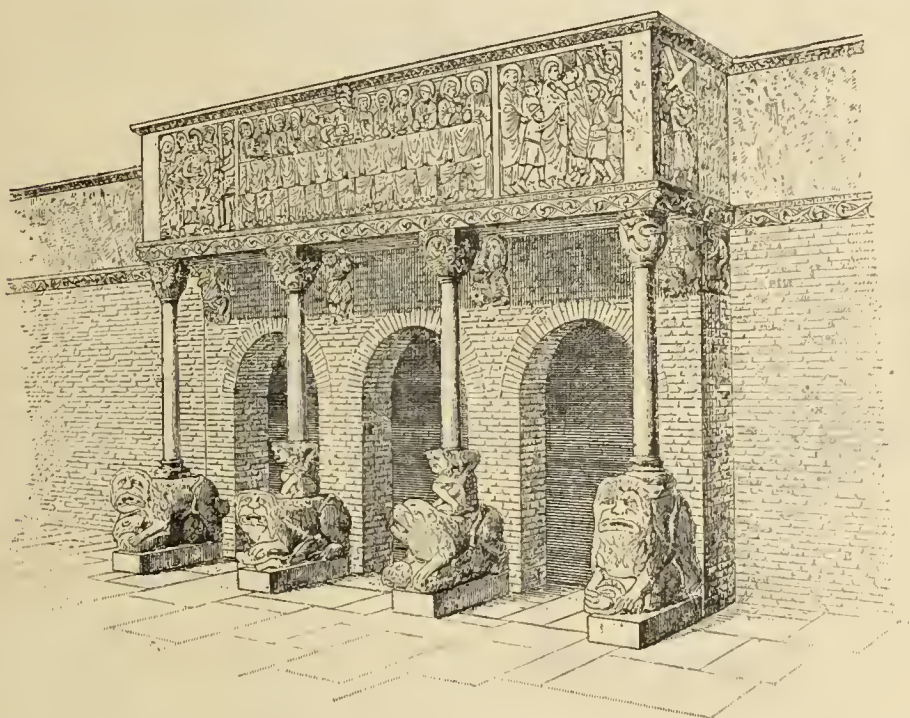
Neg. Anderson

Fotoinc. Danesi - Roma

DUOMO DI MODENA

CAPITELLI E MENSOLE DELL' ANTICO "PONTILE,,

uno dei capitelli, nell'angiolo che guida Abacuc a Daniele nella fossa. Le pieghe delle vesti delle figure sedenti scendono lungo gli stinchi, ed una divide per metà lo spazio triangolare chiuso tra le gambe; così nella figura di Daniele di uno de' capitelli, come nel fariseo che paga Giuda per il tradimento. E i tipi sono gli stessi, il taglio delle figure lo stesso. Altrettanto dicasi dei capitelli che si vedono nella cella campanaria della Ghirlandina a Modena, e di cui abbiamo qui riprodotte le parti ancora visibili, non incassate nei muri.

Ma, ritornando all'opera del nostro artista nella cattedrale di Modena,

Ricostruzione del « pontile » del Duomo di Modena

che abbiamo tentato qui di ricostruire, [1] ricorderemo che Rohault de Fleury [2] immaginò stranamente tutti quei marmi formassero come una specie di cassa rettangolare, senza occuparsi del rivestimento di una delle facce più lunghe e dei telamoni e dei bassorilievi rappresentanti il diniego di Pietro e il pagamento di Giuda. E quantunque Rohault de Fleury non credesse che nell'istoria liturgica ci fosse esempio di un ambone che si avanzasse così nella navata della chiesa, pure accettò per ultimo un disegno incompleto e irrazionale.

[1] Il disegno fu eseguito sotto la direzione dell'architetto Tosi, dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia.

[2] La Messe, *Études archéologiques sur les monuments*, III^{e} vol., Paris, 1883, pag. 57, tav. CCVI.

Abbiamo raccolto così elementi per determinare l'autore di uno dei capitelli del Museo Civico di Modena, che è il medesimo del « pontile » della cattedrale. Basti osservare le teste lunghe, con drappi sul capo e con turbanti, segnati da pieghe che seguono la curva del capo, e la palma d'una mano piatta ed enorme di uno degli angeli, per accorgerci che ci troviamo innanzi allo stesso scultore. Finanche l'ornato della tunica di uno degli angioli, segnato intorno al collo da una serie di tondini bucati, è quello degli archi di uno dei capitelli del « pontile ». Proviene probabilmente da San Vitale delle Carpinete,[1] dalla chiesetta posta sul monte di questo nome, e che la tradizione assegna all'opera della contessa Matilde.[2] Hanno evidente relazione con esso i capitelli ridotti a pila d'acqua santa, certamente tolti dalla chiesa diruta, per ornarne le chiese circostanti della montagna.

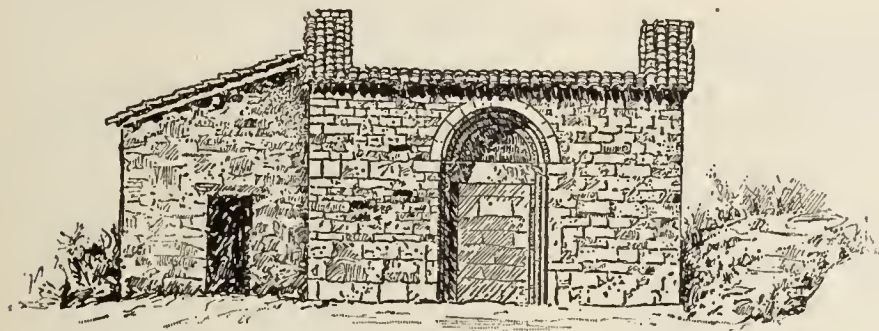
Pianta della chiesa di S. Vitale delle Carpinete

muro esistente
id. da costruire
id. da demolire
(a) da completarsi in seguito a scavi

I. Il capitello della chiesa di Onfiano, qui riprodotto, non

[1] Diamo qui la pianta e altri disegni della diruta chiesa di San Vitale, eseguiti dall'ufficio regionale dei monumenti dell'Emilia, avvertendo però, come ci suggerisce G. B. Toschi, che nella pianta è stata rappresentata l'estremità della navata di sinistra presso l'abside esistente, come se fosse chiusa dall'antico muro originario, mentr'essa è rifatta sebbene con materiali antichi. La pianta, così com'è, non lascia sorgere in chi la guarda neppure il dubbio che la navata potesse essere terminata con una piccola abside, mentre, se avesse corrisposto alla realtà, tale dubbio poteva nascere, e allora l'attenzione si sarebbe fermata sul piccolo spigolo sporgente nell'angolo interno, che non lega col muro nuovo, ma continua e si nasconde entro ad esso, permettendo di supporre che la navata rimanesse ivi aperta.

[2] Toschi, *Gita artistica a San Vitale delle Carpinete.* (*Illustrazione italiana,* n. 15 e 16, anno 1885). — G. Viganò, *Il medio evo dalle Carpinete.* Correggio, 1881.

si trova più al posto,[1] ove G. B. Toschi lo vide incastrato nel muro.[2] Rappresenta la Nascita del Bambino, l'Adorazione de' Magi, l'annunzio di un angiolo a un pastore. Non v'è dubbio che si tratti dello stesso maestro

Elevazione della facciata di S. Vitale

Sezione sulla linea *c d*

Sezione sulla linea *a b*

che scolpì il capitello del Museo Civico di Modena, tanta è l'identità di ogni tipo e anche d'ogni particolare: vedasi il turbante di San Giuseppe

[1] L'antiquario Emilio Bassi, di Venezia, nel 1888, lo acquistò, senza l'autorizzazione voluta dalle autorità civili; e lo rivendette a Stefano Bardini, di Firenze, che ce ne ha fornito gentilmente la stampa in gesso, stampa che sarà collocata in San Vitale, insieme con alcuni resti dell'antica chiesa.

[2] G. B. Toschi, *Nella chiesa d'Onfiano presso le Carpinete.* Lettera in *Arte e Storia*, n. 40, 4 ottobre 1885.

a mo' di cuffia a cerchi, gli ornati degli orli delle maniche dei Re Magi e della tunica degli angioli con tondini bucati, la mano del Bambino benedicente i Re, con dita lunghe e larghe e piatte, ecc. È di centimetri 27 di altezza, quadrato in alto di centimetri 38 di lato, con la circonferenza al collarino di un metro.

II. Il capitello della chiesa di Santa Caterina, pure riprodotto, rappresenta l' Ultima Cena. Gli archi di esso sono ornati da fuserole e da tondini come in quello col Sacrificio d'Abramo nel duomo di Modena, e con alcune rappresentazioni di edifizi simili ne' pennacchi. Le teste sono dello stesso carattere delle altre esaminate sin qui, con capelli all' indietro, che dà loro un'aria arruffata, o con turbante a cerchi; la figura di Giuda ha una grande simiglianza con l' altra nella Cena di Modena. È delle stesse dimensioni del capitello del Museo Civico di Modena, centimetri 35 nel lato maggiore, 22 nel lato minore, 24 di altezza.

Capitello della chiesa del castello delle Carpinete

III. Il capitello della chiesa di Valestra, con semplici ornati, similissimi a quelli di uno dei capitelli del « pontile ». È largo 22 $^1/_2$ per 19, alto 18 $^1/_2$; la circonferenza approssimativa del collarino è di centimetri 52.

IV. Il capitello della chiesa del castello delle Carpinete, qui riprodotto, pure a fogliami, in marmo biancone veronese. Larghezza centimetri 36 per 36, altezza 24, circonferenza alla base 85. Il fusto in marmo veronese, che alla sommità si adatta al capitello, di cui ha la medesima circonferenza, all'estremità inferiore ha la circonferenza di centimetri 91, ed è alto centimetri 83, la quale altezza dev'essere veramente quella originaria della colonnetta, perchè, a capo della scaletta che conduce al castello delle Carpinete e alla chiesa, si vedono due tronchi dello stesso marmo, imoscapi di due colonne; e la misura della loro circonferenza alla base è identica a quella della colonna posta nell' interno della chiesa.

V. Il capitello della chiesa di Pianzano, frammentato. Si vede un profeta, con tunica e pallio, seduto; la sua destra è avvolta nel pallio, la sinistra tiene una tàvola sul ginocchio. Poi un altro frammento con la figura di un Santo nimbato, poi il Redentore, una volta con la testa china, una seconda con un libro nella sinistra e con la destra benedicente. Un pilastrino chiude un lato del capitello.

VI. Il capitello della chiesa di Mandra. Trovasi incastrato nel muro in modo da vedersene quasi solo un lato. Si collega con quelli di Santa

Neg. Danesi

Fotoinc. Danesi Roma

DUOMO DI MODENA

FRAMMENTI DEL PONTILE

Caterina e del Museo di Modena, essendo anch'esso oblungo e quasi delle stesse dimensioni: altezza centimetri: 22 (invece di 24), larghezza maggiore 33 (invece di 35), larghezza minore, approssimativamente, 21 (invece di 22). Di più, nel basso, mostra evidentemente il collarino per una colonnetta, il quale, trovandosi da un lato, lascia credere che un altro se ne trovasse dall'altro lato, e così il capitello sarebbe stato retto da due colonnine binate, il che lascierebbe supporre che altrettanto avvenisse per i capitelli di Santa Caterina e di Modena, nei quali però non esiste traccia de' collarini, e poteva credersi che fossero sostenuti da pilastrini. Nel tratto scoperto del capitello si vede à destra una figura nuda, rotta a metà della schiena; poggia la mano sul collarino, e sostiene l'abaco col piede e col sedere, mentre, a sinistra, una figura drappeggiata lo sostiene con la schiena; il capo di questa pare informe, anche perchè la parte nascosta nel muro non ne spiega meglio l'insieme.[1]

Capitello frammentato della chiesa di Pianzano

Questi capitelli dovevano essere collocati in un ambone della chiesa di San Vitale, piuttosto che sostenere un ciborio o un baldacchino dell'altare. Ne persuade l'osservazione dei due tronchi all'esterno della chiesa del castello delle Carpinete, che non sono frammenti d'una stessa colonna, bensì l'imoscapo di due, e la colonnina dell'interno della chiesa. Un'altra base, indicatami dal Toschi, è nella chiesa di Poiago: capovolta, serve ora da pila per l'acqua santa; ha la forma tipica delle basi romaniche, essendo formata da un plinto a due tori divisi da una scozia; più le foglie protezionali agli angoli, di cui una ha la forma d'una testa d'uccello con becco ricurvo come d'aquila, e l'altra è adorna d'alcune fogliuzze, le quali (per quanto lascia supporre la loro piccolezza e semplicità) corrispondono alla ma-

[1] Le notizie intorno a questo capitello ci sono state comunicate dall'amico G. B. Toschi, regio ispettore de' monumenti nella provincia di Reggio Emilia. Oltre ciò, egli ci ha fornito misure, schiarimenti e consigli; gli rendiamo grazie della gentile cooperazione.

niera di quelle dei capitelli delle Carpinete e di Modena; anche la patina del marmo è identica, come di perfetta corrispondenza sono le proporzioni, essendo essa base larga centimetri 44 $^1/_2$ ed alta 23, con circonferenza di circa 90 centimetri. Così può ricostruirsi idealmente uno dei problematici sostegni in San Vitale delle Carpinete, la cui altezza, compiuta di quasi un metro e mezzo, poteva convenire benissimo ad un ambone, piuttosto che ad un ciborio, che sarebbe riuscito molto pesante.

Chi sia l'autore del « pontile » di Modena e dell'ambone di San Vitale delle Carpinete non è possibile dire; ma ricordiamo le affinità evidenti che il maestro Enrico di Sant'Andrea a Pistoia presenta con le opere qui descritte, e possiamo fare l'ipotesi che si tratti d'uno scultore pure settentrionale, di Alberto o di Anselmo da Campione, che, verso la fine del secolo XII, lavoravano nella cattedrale di Modena, e si erano anzi obbligati a lavorare in perpetuo nella chiesa del Santo. [1]

Probabilmente quando Lucio III riaprì l'arca di San Geminiano e consacrò il duomo, nel 1184, il « pontile » era già costruito e scolpito in ogni parte. Intorno a quel tempo per le costruzioni si trae gran pro dei marmi veronesi, e si abbandonano le pietre calcari e i macigni locali. Il nostro scultore appunto nell'uso variato de' vecchi e de' nuovi materiali, del marmo bianco di Carrara, del biancone e del rosso di Verona, mostra la transizione de' materiali e della tecnica.

Senza dubbio il « pontile » è precedente alla porta regia di piazza, perchè le cornici del suo architrave, con volute entro spazi a mandorla, sono simili sì, ma più trite e di effetto più ricco e vivo. Ma la porta stava per essere compiuta, secondo la cronachetta detta di San Cesario, nel 1209; e un documento dell'Archivio capitolare di Modena accenna alla porta, chiamandola *rege nova,* nel 1231. Il Bortolotti notò quella cornice a meandro fogliato, girante intorno all'architrave della porta, alla rosa grande della facciata, e orlante pure il piano attuale del presbitero o « pontile »; ma non s'accorse che il motivo ornamentale, comunissimo all'arte della seconda metà del secolo XII e della prima del XIII, subiva variazioni per un uso maggiore del trapano e per le foglie meno grandi, meno compresse o schematiche. Anche nel battistero di Parma vedonsi le stesse cornici e gli stessi meandri; ma il differente modo di scolpirli segna la diversità del tempo e dell'arte. Aggiungasi che i capitelli nella cella campanaria della torre dovettero essere eseguiti nel 1159, quando, secondo l'iscrizione letta dal canonico Bassoli, nella parte quadrata della torre volta verso Occidente, fu « completa in nomine Domini ista turris ». La data del 1159 sarebbe quindi la più prossima all'edificazione del

[1] Tiraboschi, *Mem. moden.*, l. V, C. D., pag. 23-24.

« pontile », e segnerebbe uno dei momenti dell'attività del nostro scultore. E che non sia di molto posteriore a questa ce ne assicurano gli addentellati dell'arte sua con quella dell'Antelami.

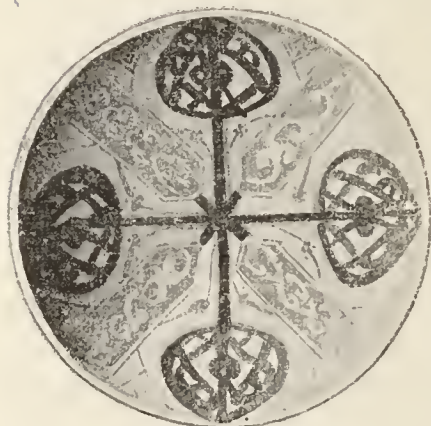
Nel 1178 Benedetto Antelami scolpiva per un pulpito, poi disfatto, della cattedrale di Parma, la Deposizione dalla Croce, con figure dalle facce lunghe, di proporzioni lunghe, fasciate nelle vesti. L'Antelami è un erudito, un raffinato, a paragone dello scultore di Modena e di San Vitale delle Carpinete; ma l'uno e l'altro rendono uno stesso tipo, dalla faccia lunga rettangolare e dai forti zigomi, dalle clamidi o dai manti a onde sino alle ginocchia, e dalle sottovesti o tuniche a pieghe diritte sino a terra. Negli stipiti delle porte del battistero di Parma, come nelle bellissime lunette dell' interno, nelle figure di Saba e Salomone entro una nicchia esteriore, e nella catedra del duomo, ecc., troviamo sviluppata dall'Antelami l'arte del nostro maestro. Conviene però tener presente, per il confronto, che molte altre sculture del battistero e del duomo di Parma e della cattedrale di Borgo San Donnino non appartengono all'Antelami, quantunque gli siano state attribuite dal Lopez e da altri, anzi bene si distinguono per la rotondità e larghezza delle teste delle figure, per le occhiaie scodellate a mo' di maschera, per i zigomi tondeggianti, enfiati, per i menti grandi, per le corte proporzioni dei personaggi : forme che ne richiamano molte altre della scultura veronese del tempo. Lo zoforo che accerchia il battistero è tutto del maestro che diremo veronese ; e pure i mesi dell'anno, nell' interno, sono scolpiti e composti nello stesso modo di quelli che si vedono nella cattedrale di Ferrara. Prossimo al maestro dalle faccie slargate è lo scultore de' capitelli del Museo di Parma, non l'Antelami certamente. Ma basti di aver accennato a questa distinzione per meglio rilevare il carattere dell'Antelami, e le sue affinità con lo scultore da noi studiato, e per determinare con maggiore verosimiglianza il tempo, certo di poco anteriore all'Antelami, in cui lavorò per il duomo di Modena e per San Vitale delle Carpinete.

Adolfo Venturi.

XVI.

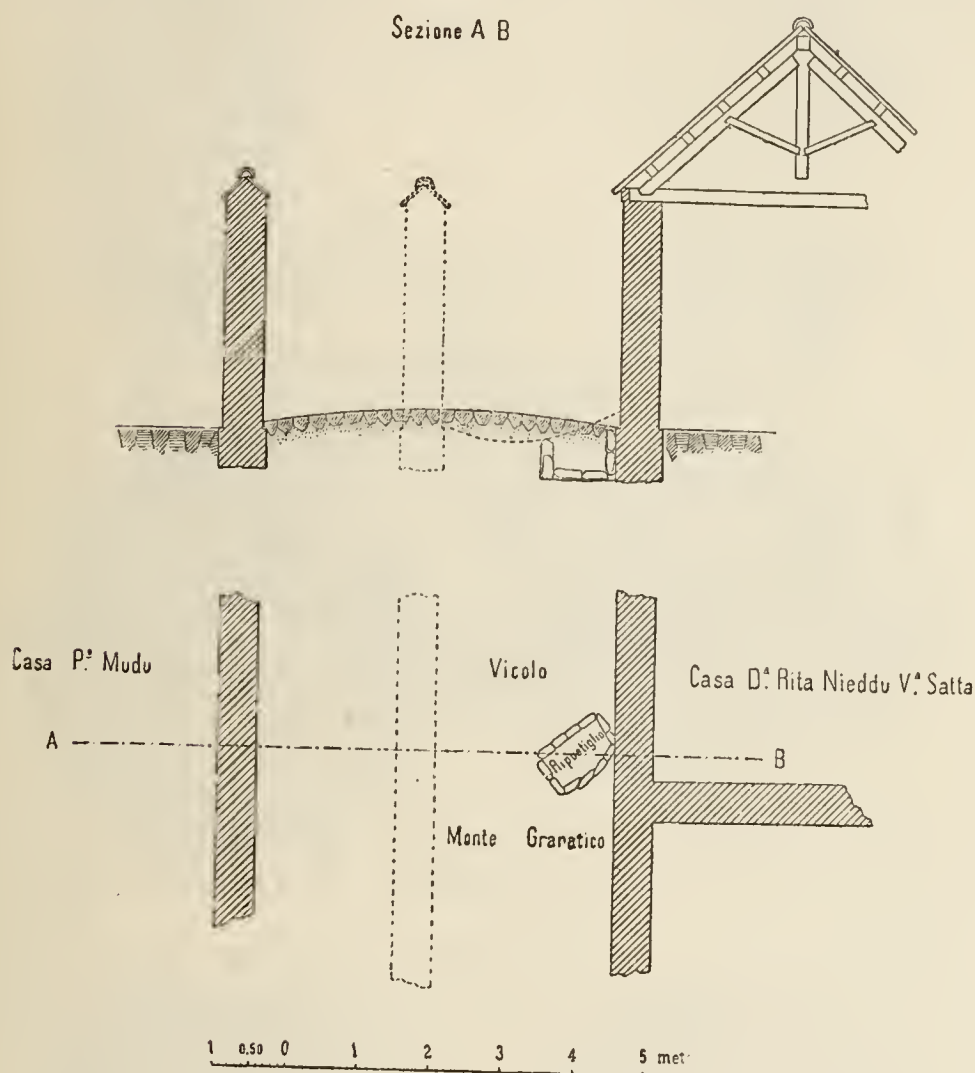
SCAVI IN SARDEGNA.

Scoperta di ceramiche medievali.

Il sindaco del Comune di Pula, con lettera e telegramma dell' 11 settembre 1896, informava la direzione del museo e scavi di antichità di Cagliari della fortuita scoperta di un ripostiglio di antico vasellame nell' interno dell' abitato, mentre si praticavano certi lavori per l' ampliamento e sistemazione della via che conduce al Monte Granatico; invitando in pari tempo fosse colà inviata persona competente per la verifica del fatto e per la ripresa della esplorazione e dei lavori espressamente sospesi.

Trattandosi d' affare così d'urgenza e non disponendo d' altra persona in ufficio, fui costretto partire lo stesso giorno per quel paese, e il domani, in presenza del sindaco signor Agostino Frau, del segretario signor Perria, e di varie notabilità del paese, in mezzo a una folla di curiosi, si ripigliarono i lavori di sterro.

Nel punto dove avvenne questo trovamento, fino a pochi giorni fa si apriva un viottolo largo appena m. 2.50, molto frequentato dai pedoni e da carri stracarichi di derrate. Malgrado però tanto traffico e sebbene il ripostiglio fosse ricoperto da pochi decimetri di terra, pure, per essere addossato al muro della casa che fiancheggia la via (come è segnato alla lettera *A* nel disegno, che unisco) la fragile suppellettile rimase immune. Aggiungasi che prima questa via non esisteva, sibbene era quivi un vicolo chiuso, e forse anche, in origine, la piccola zona, racchiudente il fragile tesoretto, avrà fatto parte dell' interno di qualche abitazione.

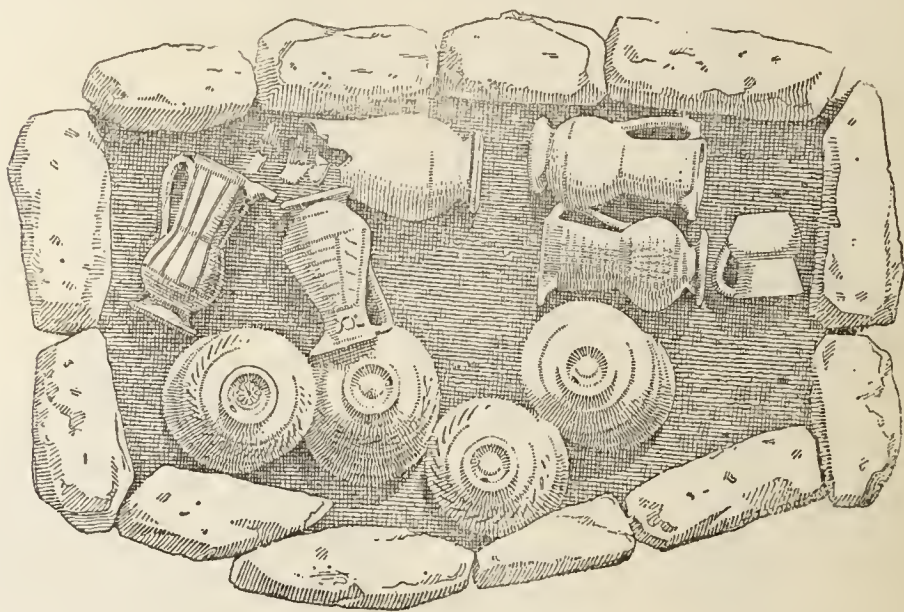
Tolto con somma attenzione il primo strato di terra ben dura, di centimetri 30, o poco più, corrispondente quasi all' antico piano stradale del

vicolo, apparvero le stoviglie ammucchiate, disposte le une sovra le altre, per qualità (vedasi il disegno a pagina seguente) e con certa cura, sottostanti le fini alle più ordinarie, tutte entro un fosso, appositamente scavato di m. 1.20 × 1.00 e 0.80 di profondità circa e rivestito di ciottoloni, tanto nel fondo, quanto nelle pareti, formanti così una specie di cassone poco

regolare a quattro lati, entro al qual vano, di m. 0.80 × 0.55 per 0.35 di profondità, veniva sotterrata, in qualche imperiosa occorrenza, la pregevole suppellettile.

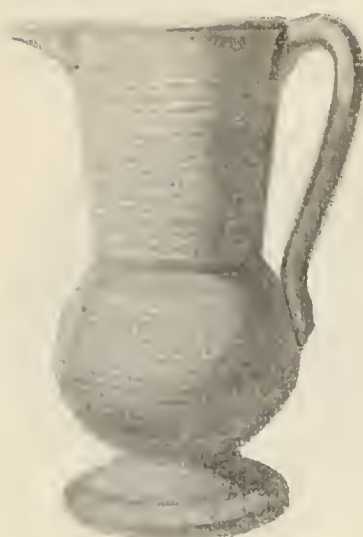
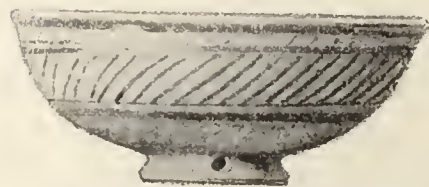
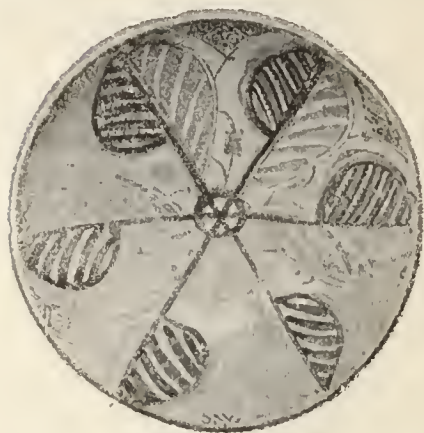
Tolto tutto pian piano e ripulito dal terriccio infiltrato e che ben duro aderiva alle stoviglie, se ne potè conoscere il genere.

Non una iscrizione, non una moneta, non una marca di fabbrica nelle stoviglie stesse in aiuto a stabilire la data del sotterramento e quindi la cagione.

Solo una coppa a vernice giallognola ha nel concavo, dipinto con linee nere, uno stemma gentilizio di forma triangolare, con cinque linee disposte in sbarra, e che richiama la più antica forma dello scudo nell'arte del blasone.

Le stoviglie rinvenute sono di due qualità: alcune di fabbrica isolana, e sono terrecotte ordinarie a vernice di galena (vernice di uso il più antico e più comune in Europa), similissime a quelle che anche attualmente si fabbricano in Sardegna per uso pratico, non artistiche ed altre molte di fabbrica di oltremare, verniciate o smaltate coll'ossido di stagno,

decorate con rosoni e con fiorami di un bell'azzurro, su fondo bianco, e con palmette ed altri disegni svariatissimi a riflessi metallici di un bell'oro rosso.

Infatti quest'ultimo genere di stoviglie o di maioliche è quello che si conosce per ispano-moresco e di cui gli architetti delle chiese pisane dell'isola dal 1200 in poi si servivano per decorare le facciate e le absidi delle chiese, incassando, nel centro dei rosoni a musaico *sectile* orientale, quei piatti o scodelle dei più bei riflessi metallici, caratteristici delle fabbriche di Malaga e di Majorca. Altro segno caratteristico di fabbrica moresca è la forma di boccali fini, che, come le coppe, sono verniciati o smaltati con lo stagno e sono dipinti a striscie azzurre, su fondo bianco.

Rimane quindi accertato che il vasellame componente questo ripostiglio è di epoca medievale, giacchè anche le stoviglie ordinarie si possono ritenere di pari antichità, quantunque di forme poco dissimili da quelle che si fabbricano oggi, massime nel Campidano d'Oristano.

Oltre a questo misto vasellame di terra cotta ordinaria sovrapposto alla fina maiolica, quasi per preservarla, furono trovate intiere, quasi per fortuna, due ampolle di vetro, una delle quali col collo un po' torto per difetto di fabbrica. Entrambe sono rivestite di bella patina, e tanto per questa, quanto per la forma mostrano di appartenere ad epoca antichissima; provengono forse da qualche tomba romana dell'antica Nora.

Ciò varrebbe a provare come quasi tutti gli oggetti che si contenevano in quel deposito non fossero adibiti all'ordinario uso giornaliero, ma, almeno in parte, fossero tenuti dall'antico proprietario quali oggetti di lusso o di ornamento. Tutte le coppe fine hanno nella base, o peduccio, un forellino, praticato prima della cottura, atto a ricevere un cordino, e che dimostra l'uso comune in quei tempi, cioè, di appenderle alla parete come decorazione. Tale usanza perdurò a lungo in Sardegna, e, in molti villaggi, massime nel Campidano d'Oristano, fino a pochi anni fa tal genere di antiche maioliche, di fabbrica o di stile moresco, di epoche diverse, decorava le pareti delle camere più riservate nella casa dell'agiato contadino.

Molti degli oggetti rinvenuti a Pula hanno un'impronta di alta antichità e possono anche risalire all'epoca delle prime fabbriche moresche; ma riesce difficile stabilire l'epoca della loro fabbrica, come gli stessi Lecroix e Serré dicono, confermando la difficoltà che incontrano gli archeologi nel seguire lo svolgimento del progresso della ceramica nel medio evo, perduta in Europa, e risorta in Spagna per opera dei Mori. Tuttavia, dall'insieme di varie circostanze, credo si debba ritenere non anteriore alla seconda metà del secolo XVII il loro interramento.

Comunque sia, la scoperta non è priva d'interesse, ed il trovare simili coppe e piatti utilizzati in Sardegna per decorazione delle chiese medievali pisane del XIII secolo, come anche oggi si vede in quelle di Saccargia, San Pietro di Torres, ecc., oltre il comprovare l'antichità della fabbrica, accennerebbe altresì all'antico commercio di queste maioliche in Sardegna, fin dal tempo del dominio pisano.

F. NISSARDI.

DOCUMENTI

STORICO-ARTISTICI

Gabinetto nazionale delle stampe in Roma.

Catalogo delle incisioni con vedute romane.

L'amore che gli artisti e gli eruditi d'ogni regione sentirono sempre per Roma fece sì che di continuo, per secoli, se ne riproducessero in mille forme svariate le rovine ed i monumenti.

Nei fondi di quadri, nelle sculture, negli avori, nei ricami, dovunque noi vediamo apparire ad ogni tratto i celebri monumenti romani.

Tra le varie forme di riproduzione fu naturalmente l'incisione quella che meglio s'adattò a moltiplicarli ed a diffonderli, e quindi sin dal secolo XVI troviamo le grandi raccolte di vedute romane, delle quali s'andarono poi rifacendo di continuo edizioni.

Se alle raccolte aggiungiamo le vedute isolate, sparse nelle opere degl'incisori, ci troviamo davanti ad un numero veramente straordinario d'incisioni illustranti le bellezze e le memorie di Roma.

Da ciò l'utilità grandissima di queste riproduzioni per gli archeologi, gli artisti e gli studiosi in genere e quindi la necessità di ordinarle secondo i vari monumenti, per facilitare le ricerche.

Nelle incisioni la verità e l'esattezza delle riproduzioni dei monumenti variano molto a seconda del tempo e dello speciale fine, più o meno artistico od archeologico, che gli artisti si prefiggevano.

Nelle stampe del Cinquecento talora i monumenti non servono che di sfondo a composizioni di carattere storico o religioso, come, ad esempio, il ponte Quattro Capi e l'isola di S. Bartolomeo nella celebre « Strage degl'Innocenti » di Marcantonio.

Nel sedicesimo secolo l'incisore, bene spesso, perchè la sua stampa riuscisse d'effetto più piacevole, semplificava il disegno togliendone molti particolari ed accessorî e liberando i monumenti classici dagli edifizi che s'erano venuti loro addossando durante il medio evo.

Gl'incisori del Seicento, al contrario, invece di semplificare le linee dei monumenti, aggiungono bene spesso particolari d'ogni specie per dar loro un aspetto più pittoresco e talora costruiscono attorno alla rovina tutt'un paesaggio fantastico.

Da ciò l'utilità di non trascurare qualsiasi, anche minuscola riproduzione di ciascun monumento, per poterne poi col paragone ritrovare la vera e genuina forma.

Questo catalogo non registra che le incisioni con vedute romane, esistenti nel Gabinetto nazionale delle stampe di Roma, ed è quindi ben lontano dall'essere opera completa e va piuttosto considerato come un primo saggio, al quale possono seguire altri, sinchè si riesca col tempo a costituire veramente un catalogo pressochè completo.

In questo elenco non sono però solamente indicate le incisioni, nelle quali siano deliberatamente rappresentati monumenti romani, ma anche quelle dove nello sfondo od in qualche particolare si mostri una veduta di Roma, anche se minuscola o trasformata.

Le incisioni registrate vanno dallo scorcio del XV secolo sino a tutto il XVIII, restando per ora escluso il XIX. Esse non sono che in minima parte raccolte in speciale « Collezione romana », ma restano sempre unite all'opera dell'incisore, dalla quale non potevano in alcun modo essere tolte; sono però facilmente ritrovabili coll'aiuto dell'inventario generale del Gabinetto.

Tutte le vedute sono divise in classi e disposte alfabeticamente e cronologicamente. Per indicare gli edifizi ed i luoghi non ho usato che i nomi comunemente adoperati e conosciuti, come, ad esempio, Tempio di Vesta, Minerva Medica, ponte Quattro Capi e simili.

Nel registrare ogni incisione ho riprodotto le parti più importanti delle iscrizioni che ne illustravano il soggetto e non ho mai tralasciato di copiare le firme degl'incisori e disegnatori e le indicazioni degli editori.

Nel datare ciascuna stampa ho registrato la data segnata dall'incisore o quella dell'edizione, e mancando l'una e l'altra ho segnato approssimativamente il tempo di dimora dell'artista in Roma, od anche, quando l'incertezza era troppo grande, il secolo.

Nel condurre a termine questo lavoro m'è sempre stato cortese di consiglio e d'aiuto il dottor Paul Kristeller, ordinatore del Gabinetto nazionale delle stampe di Roma.

Roma, 1897.

FEDERICO HERMANIN.

I.

Acquedotti e fontane.

1. Acquedotto antico.

« Vieux mur de Rome dit Aquaduc, proche la Porte St. Paul ».

(1630-1660) *Gabriel Perelle* da *Jan van Asselyn.* « Dessigné par J. Asselyn, et gravé par Perelle ».

2. ———

(1640-1690) *Herman van Swanevelt.* Dalla serie: « Diverses veues dessignées en la ville de Rome... ».

3. Acquedotto dell'Acqua Marcia. In parte ricostruito.

« Veterum Aquae Marciae ductum, muris Urbis ab Aureliano constructis intersectarum ruinae... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* Sta nella serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... »

4. Acquedotto dell'Acqua Vergine. Costruzioni antiche e moderne.

« Scenographia operis includentis Specum Aquae Virginis ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* Tav. XX della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

5. Acquedotto dell'Acqua Vergine. Ricostruzione.

« Orthographia utriusque lateris arcuum ductus Aquae Virginis... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXX della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

6. Acquedotto neroniano presso la Scala Santa.

« Avanzi degli Acquedotti neroniani... ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

7. Fontana dell'Acqua Felice.

(1589 circa) *Ambrogio Brambilla.* « Nicolaus van Aelst Bruxellen. feliciter... dicavit a° 1589 ».

8. ———

« Veduta del Castello dell'Acqua Felice presso le Terme Diocleziane ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

9. Fontana dell'Acqua Paola.

« Veduta del Castello dell'Acqua Paola sul Monte Aureo ».

(1694 circa) *Alessandro Specchi.* « A. Specchi Sculp. ». « Data alle stampe da Domenico de Rossi... l'anno 1694 ».

10. ———

« Veduta del Castello dell'Acqua Paola sul Monte Aureo ».

(XVIII secolo) *Giovanni Battista Piranesi.* « G. B. Piranesi, Architetto ».

11. Fontana principale di Piazza Navona. Parte orientale.

(1651 circa) *Louis Rouhier,* « Louis Rouhier sculpsit ».

12. ———

« Obelisco Panphilio... sopra il nouo fonte... architettura del caualiere Gio.

Lorenzo Bernino... parte occidentale». «Gio. Jacomo Rossi li stampa alla Pace Roma».
(1651) *Louis Rouhier.* «Louis Rouhier sculpsit».

13. Fontana principale di Piazza Navona. Parte orientale.

«Obeliscum ab imp. Caracalla Romam advectum...». «Tabula prima quae eiusdem obelisci ac fontis Agonalis prospectum a parte occidentale ostendit».
(xvii secolo, 2ª metà) *François Poilly.* «Franciscus Poillij». «Io Jacobus de Rubeis formis Romae...».

14. ———

«Tabula secunda quae obelisci Caracallae seu Circi Castrensis ac Fontis Agonalis prospectum a parte orientali...».
(1707 circa) *Louis Gomier.* «Ludovicus Gomier Incidit». «Dominicus de Rubeis... An. 1707».

15. Fontana di Trevi.

«Veduta in Prospettiva della gran Fontana dell'acqua Vergine detta di Trevi». «Architettura di Nicola Salvi».
(1744) *Giuseppe Vasi.* «Giuseppe Vasi Siciliano disegnò ed incise con lic. de Sup. l'Anno 1744». «In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Aplica...».

16. ———

«Veduta in Prospettiva della gran fontana dell'Acqua Vergine detta di Trevi». «Architettura di Nicola Salvi».
(xviii secolo) *Incisore anonimo.* Quest' incisione è una copia, con variazioni nelle figure, di quella del Vasi. «In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Aplica...».

17. ——— vista da via dei Crociferi.

«Veduta della vasta Fontana di Trevi anticamente detta l'Acqua Vergine». «Architettura di Nicola Salvi».
(xviii secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* «Piranesi del. scolp.».

18. ———

«Veduta in prospettiva della gran Fontana dell'Acqua Vergine detta di Trevi, Architettura di Nicola Salvi».
(xviii secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* «Cavalier Piranesi F.».

19. Fontanone del Foro romano.

(1633-1636) *Stefano Della Bella.* «Stef. Della Bella jnuent. fecit.».

20. Meta sudante. Ricostruzione.

(1575 circa) *Incisore anonimo.* «Exc. Ant. Lafreri Romae 1575».

II.

Archi.

1. Arco di Costantino.

«Constantini Jmp. arcus, ad angulum Palatini montis...».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 30 della serie: «Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae».

2. ———

«Vestigij dell'arco di Costantino quale oggi di tutti l'altri è il più intiero...».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 15 della serie: «I vestigi dell'antichità di Roma...»

3. ———

Disegno architettonico.
(1583 circa) *Incis. anonimo.* «Romae. Claudij ducheti formis 1583». «Henricus Van schoel excudit».

4. ———

Disegno architettonico.
(xvi secolo, fine). *Incis. anonimo.* «Nicolo Van Aelst for».

5. ———

«Arcus Const.ni et Amphit.ri Flavii Panetinae».
(1633-1636) *Stefano detta Bellà.*

6. ———

«Arco di Costantino».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* «Siluest. fecit».

7. Arco di Costantino.

« Veduta del Arco di Costantino et del Coliseo ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel Siluestre excudit... ».

8. ———

« La Veue de l'Arc de Constantin et du Colisée ».

(XVII secolo). *Gabriel Perelle.* « fait par Perelle ». « A Paris chez J. Mariette... ».

9. ———

Veduta in parte fantastica.

« L'Arc de Constantin a Rome.

(XVII secolo) *Gabriel Perelle.* « fait par Perelle ». « A Paris chez J. Mariette... ».

10. ———

Visto dal Colosseo.

« Vue de l'Arc de Constantin prise de dessous une des Arcades du Collisée à Rome ».

(1768) *Jean Claude Richard de Saint-Nou* da *Hubert Robert.* « Saint Nou Sc. 1768 ». « Roberti del. ».

11. ———

« Veduta dell'Arco di Costantino ».

(XVIII secolo) *Giambattista*(?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. ed inc. ».

12. ———

« Arco di Costantino in Roma ».

(XVIII secolo) *Giambattista*(?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

13. ———

« Veduta dell'Arco di Costantino e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ».

(XVIII secolo) *Francesco*(?) *Piranesi.*

14. Arco di Dolabella.

Nello sfondo l'Acquedotto Neroniano e S. Stefano Rotondo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

15. ———

« Veduta presso di San Stefano Rotondo ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Siluestre fecit ».

16. Arco di Druso.

« Arco di Druso alla Porta di S. Sebastiano in Roma ».

(1748) *Giambattista* (?) *Piranesi.*

17. Arco di Portogallo.

« Arcus triumphalis marmoreus in uia Flaminia, Domitiano Imp. dicatus... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 28 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

18. ———

« Veuë de Larc de Portugal situé dans la ruë du Cours a Rome ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Siluestre ».

19. ———

« Arcus Marci Aurelij Imp. ex ejus archetypis, efformatis antequam destrueretur ad ampliandum hippodromum... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* Tav. XXXVI della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

20. Arco di Settimio Severo in Velabro.

« Arcus marmoreus in Foro Boario, prope Sanctum Georgium in Velabro, à mercatoribus Septimio Seuero Imp. erectus.

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 29 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

21. ———

(1748) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi fecit ».

22. ———

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. e inc. ».

23. Arco di Settimio Severo sul Foro.

« Arcus Septimij Imp. ad Cliuum Capitolinum...».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 22 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

24. ———

« Vestigij dell'arco di Settimio Seuero, quale fù d'opera composta...».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 3 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

25. ———

L'arco apparisce completamente restaurato, senza alcun guasto.

(1583 circa) *Incisore anonimo.* « Romae Claudii Ducheti Formis. 1583 ». « Henricus Van Schoel excudit ».

26. ———

Disegno architettonico nel quale l'arco apparisce completamente restaurato senza traccia di guasti.

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* « Romae, Nicolo Van Aelst formis ».

27. ———

Nello sfondo il Campidoglio ed il tempio di Saturno.

(1642-1648) *Giambattista* (?) *Piranesi* da *Israel Silvestre.* « Piranesi S. ». « Israel Siluestre del. ».

28. ———

(1692 circa) *Pietro Paolo Girelli* da *Giuseppe Tiburzio Vergelli.*

29. ———

(XVIII secolo) *Francesco Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

30. ———

(XVIII secolo) *Francesco Piranesi.*

31. ———

« Veduta dell'Arco di Settimio Severo».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. e inc. ».

32. Arco di Tito.

« Arcus marmoreus... a Tito Vespasiano deuictis Hierosolymis prope uiam Sacram extructus...».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 27 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

33. ———

Piccino nello sfondo, sull'incisione dov'è l'arco di Costantino. « ... Nel segno B si uedono li uestigij dell'arco di Tito quale è di più bella maniera d'architettura di tutti gl'altri...».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 15 della serie: « I vestigij dell'antichità di Roma...».

34. ———

Visto dal Colosseo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr. « G. M. F. » Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

35. ———

Nello sfondo del foro romano.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

36. ———

(1633-1636) *Stefano Della Bella.* « Stef. Della Bella jnuent. fecit ».

37. ———

(1721) *Arnold van Westerhout* da *Pompeo Aldovrandini.*

38. ———

Nello sfondo dietro all'arco trionfale innalzato pel possesso di Benedetto XIV.

(1741) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi incise ».

39. ———

« Arco di Tito in Roma ».

(1748) *Giambattista Piranesi.*

40. ———

Vedesi nello sfondo dietro all'arco trionfale eretto pel possesso di Clemente XIII.

(1758) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi incise ».

b

INCISORE ANONIMO ITALIANO DEL XVI SECOLO.

Campidoglio.

41. Arco di Tito.

Visto dal Foro romano. « Veduta dell'Arco di Tito ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Batta Piranesi Architetto diseg. e incise ».

42. ———

Visto dal Colosseo. « Veduta dell'Arco di Tito ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. e inc. ».

III.

Campidoglio.

1. Campidoglio.

Il palazzo senatorio visto dal Foro dietro alle colonne del Tempio di Castore e Polluce. « Templi Veneris Genetricis... columnae ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 6 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

2. ———

Secondo il progetto di Michelangelo. « Capitolii xiographia . . . anno salutis 1569 ».
(1569 circa) *Etienne du Pérac.* « A Stephano Du Perac... delineata ». « Romae Claudij Duchetti formis ». « Henricus Van schoel excudit ».

3. ———

Veduta posteriore del palazzo senatorio. « Vestigij d'una parte del Campidoglio che guarda verso il Foro Romano... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 2 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma ».

4. ———

Ricostruzione. « Vera Antiqui Capitolii Descriptio ».
(XVI secolo, seconda metà) *Ambrogio Brambilla?* « Apud eredes claudii duchetis 1591 ». Henricus Van schoel excudit ».

5. ———

Ricostruzione del Campidoglio antico « Campidoglio Antico ».
(XVI secolo) *Incisore anonimo italiano.* « Ant. Sal. exc. ».

6. ———

Si vedono gli edifici nella loro forma antica, poichè, tranne lo scalone davanti al palazzo senatorio e la statua di Marco Aurelio, nulla vi è ancora di mutato. « Capitolij, et adiacentium sibi aedificiorum dextra, sinistraque nuper instauratorum... imago. Romae ».
(XVI secolo) *Incis. anonim. italiano.*

7. ———

« Capitolii Romani vera imago ut nunc est ». « Superiorum permissu 1650 ».
(1650) *Incisore anonimo italiano* « in Roma per Gio. Jacomo Rossi alla Pace ».

8. ———

« Le nouveau Capitole est élevé sur les ruines de l'ancien... ».
(XVII secolo) *Incis. anonim. francese.* « A Paris chez J. Mariette... ».

9. ———

Palazzo del Senatore visto dal Foro. « L'Arco di Settimio, il Tempio di Giove Statore, e Campidoglio ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.* « Guil.mo van Nieuw'lant fecit et excud. Antuerpiae ». « C. Dankerts Excudit ».

10. ———

Ricostruzione del Campidoglio antico. « Effigies Capitolij veteris ». Dall'opera: « Roma vetus ac recens 1639 ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo.* « Ant. Alamannus delineavit ».

11. ———

Palazzo dei Conservatori. « Plan d'une des aisles du Campidolle à Rome ».
(XVII secolo, seconda metà) *Jean Marot.* « J. Marot f. ».

12. Campidoglio.

« Elévation d'une des aisles du Campidolle de Rome ».

(XVII secolo, seconda metà) *Jean Marot.* « J. Marot f. ».

13. ———

I palazzi e lo scalone sono illuminati per festeggiare il possesso di Clemente XII. « Prospetto del Campidoglio illuminato... ».

(1730) *Girolamo Rossi.* « Intagliato da Girolamo de Rossi ».

14. ———

Sostruzioni antiche nel Colle Capitolino. « Pars cellarum subterranearum Capitolii... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXVI della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

15. ———

« Veduta del Romano Campidoglio con Scalinata che và alla chiesa d'Araceli.:. ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. scol. ».

16. ———

Veduta del palazzo dei Conservatori, del Marco Aurelio e della grande balaustrata coi monumenti. « Veduta del Campidoglio di fianco ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi* « Piranesi F. ».

IV.

Castel Sant'Angelo.

1. Castel Sant'Angelo.

Sull'incisione è raffigurata l'Adorazione dei Re Magi; nello sfondo a sinistra, si vedono, alquanto mutati di forma, Castel Sant'Angelo ed il ponte. Sul maschio e sui bastioni sventolano bandiere papali con l'insegna della Rovere.

(XVI secolo, principio) *Lucantonio degli Uberti.* « Ant. Sal. exc. ».

2. ———

Con la girandola « Castellum S. Angeli ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henr. Cliuen inuen. ». N. 13 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

3. ———

Veduta a volo d'uccello. « Moles, quam Hadrianus Imp. iuxta Aelium pontem... excitauit... ut nunc cernitur, Castello S. Agnolo ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 48 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

4. ———

« Vestigi del monumento ouero mole d'Adriano, la quale fu edificata da Elio Andrian' Imperatore... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 37 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

5. ———

Ricostruzione del Mausoleo d'Augusto. Altra edizione.

(1583 circa) *Incisore anonimo italiano.* « Nicolo van Aelst. formis Romae ».

6. ———

Ricostruzione del mausoleo d'Adriano. « Il Castello... nella summità di questa mole ».

(1583 circa) *Incisore anonimo.* « Romae Claudii Ducheti formis 1583 ». « Henricus Van schoel excudit ».

7. ———

Il castello è visto dalla città Leonina: nello sfondo è il ponte ed una parte della città, dove notansi il campanile di Santa Maria dell'Anima ed il Panteon. « Castello Santo Angelo di Roma ».

(XVI secolo) *Incis. anonim. italiano.* « A. S. excudebat ».

8. ———

« Castello Santo Angelo di Roma ».

(XVI secolo) *Incisore anonimo italiano.* « A. S. Excudebat ».

9. Castel Sant'Angelo.

« Veduta di Castello Santo Angelo ».
(XVI secolo) *Incisore anonimo italiano.* « Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma... ».

10. ———

« Castello S. Angelo di Roma ».
(XVI secolo, fine) *Nicolas Beaulrizel.* « En tibi quisquis es lector... Nicolai Beatricii... Imp. Caesaris Hadriani... vale ». « Henricus Van schoel excudit ». « Apud Eredes Claudij Ducheti ».

11. ———

Sul davanti dell'incisione è la processione di San Gregorio Magno.
(XVI secolo, fine) *Aliprando Capriolo* da Federico Zuccari.

12. ———

Alla destra del ponte, sulla sponda sinistra, una scritta indica il « *luogo de giustilia* » dove si vedono teste di decapitati, infilate su lancie ed un impiccato; vicina è la « *pescaria* ». « Castello S. Angelo di Roma ».
(XVI secolo, fine) *Incis. anonimo.* « Nicolaus van Aelst Bruxellensis ded. ».

13. ———

Il castello vedesi nello sfondo d'una battaglia; molti guerrieri combattono assaltando e difendo il ponte. (Nella nostra incisione è tagliato il titolo, del quale vedonsi ancora tracce).
(XVI secolo, fine) *Philippe Galle* da *Giovanni Stradano.* « Johannes Stradanus inuetor Philippus Galle sculpsit et excudit ».

14. ———

« Castello S. Angelo di Roma ».
(XVII secolo, principio) *Incisore anonimo italiano.* « Nicolaus van Aelst Bruxellensis ded. ».

15. ———

(1629 circa) *Giambattisla Mercali.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

16. ———

Sul castello è inalberata una grande bandiera ed il fumo, che avvolge i bastioni, indica che si fanno salve di festa. « Castello S^t. Angelo ».
(1633-1636) *Slefano della Bella.* « S. T. Bella f. ».

17. ———

Visto da S. Spirito, con un pezzo del ponte e col fiume ingombro di navi.
(1633-1636) *Stefano della Bella* « St. d. B. florentinus fecit ». « Ciartres excudit cum privi. Regis ».

18. ———

« Veuë du Chasteau et du pont S. Ange a Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel siluestre ».

19. ———

« Veüe du Chasteau sainct Ange ».
(1642-1648) *Israel Siluestre* (?).

20. ———

« Castello di S^t. Angelo ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.*

21. ———

Veduta presa a monte.
(1667 circa) *Levin Cruyl* (Monogramma).

22. ———

Paesaggio completamente fantastico.
(XVII secolo) *Adam Perelle.* « A. Perelle sculp. ». « Mariette excudit ». N. 2 della serie: « Liure de diuerses Paisages... Graué par Perelle ».

23. ———

« Veduta di Castello Santo Angelo ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo.* « Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace... ».

24. ———

« Veuë du Chasteau sainct Ange ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo.*

25. Castel Sant'Angelo.

Veduta in parte fantastica. « Le pont S.t Ange a Rome sappelloit autrefois Pontius... ».

(XVII secolo) ... *Perelle*. « Fait par Perelle ». « A Paris Chez J. Mariette... ».

26. ———

(1716) *Antonio Filocamo*. « Anton. Filocamus del 1716 ».

27. ———

Sull' incisione dov' è il conclave d' Innocenzo XIII.

(1721 circa) *Arnold van Westerhout*.

28. ———

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi, F. ».

29. ———

« Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo ».

(XVIII) secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi Architetto fec. ».

30. ———

« Veduta del Mausoleo d' Elio Adriano (ora chiamato Castello Sant'Angelo), nella parte opposta alla facciata dentro al Castello ». Si vedono i bastioni e la cortina rivolta verso i Prati di Castello.

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi Archit. dis. et inc. ».

V.

Chiese.

1. S. Adriano fuori porta del Popolo.

« St Adriano in via Flaminia ».

(1653). *Herman van Swanevelt*. « H. S. f. et ex.... ». Dalla serie: « Diverses veuës dedans et dehors de Rome... 1653 ».

2. S. Adriano sul Foro.

La chiesa è sul lato destra dell' incisione nella quale è raffigurato anche l'arco di Settimio Severo. « ... Nel segno B si vede il tempio di Saturno... vogliono alcuni che questo tempio fusse l' Erario: hoggi è dedicato à Sto Adriano... ».

(1575) *Etienne du Pérac*. Dalla serie: « I Vestigi dell'antichità di Roma (3) ».

3. S. Agnese in piazza Navona.

Spaccato. « Interioris Templi Sanctae Agnetis ad Forum Agonale ».

(XVII secolo; seconda metà). *Gianfrancesco Venturini* da *Lorenzo Nuvolone*. « Laurentius Nuvolons. delin ». « Io Franciscus Venturinus Sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

4. ———

Pianta. « Ichnographia Templi Sanctæ Agnetis ad forum Agonalem ». Id., id., id.

5. ———

« Facies exterior Templi Sanctae Agnetis ad Forum Agonale ». Id., id., id.

6. ———

Pianta. « Ichnograph. Templi S. Agnetis ad forum Agonale ». « Eq. Francisco Boromino Arch. ».

(XVII secolo, 2a metà). Incis. anonim. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... anno 1684 (19) ». « Io Iacob. de Rubeis Formis Romae ». (19).

7. ———

Facciata. « Facies exterior templi S.tae Agnetis ad Forum Agonale. Eq. Francisco Boromino Architecto ».

(XVII secolo, 2a metà) *Giovan Francesco Venturini*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... anno 1684 (17) ». « Io. Iacob. de Rubeis Formis Romae ».

8. ———

Spaccato trasversale. « Interioris Templi Sanctae Agnetis ad Forum Agonale. Eq. Francisco Boromino Architecto ».

(XVII secolo, seconda metà) *Giovan Francesco Venturini*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... anno

1684 (18) ». « Io. Iacob. de Rubeis Formis Romae ».

9. S. Agnese in piazza Navona.

« Veduta di piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Cav. Piranesi F. ».

10. ———

« Veduta di piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi del. sc. ».

11. S. Anastasia.

Sull'incisione dov'è il Giano quadrifronte, nello sfondo a destra. « Iani templum marmoreum in Foro Boario... »
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 2 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

12. S. Andrea al Quirinale.

Facciata. « Facies exterior Templi S. Andreae Apostoli Societ. Jesus in Quirinali ».
(XVII secolo, seconda metà) *Gianfrancesco Venturini*. « Io. Franc. Venturin^{s} sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... »

13. ———

Spaccato. « Aspectus interioris Templi S. Andreae Apostoli... ».
Id., id., id.

14. ———

Pianta. « Vestigium Templi S. Andreae Apostoli... ».
Id., id., id.

15. S. Andrea della Valle.

Facciata e cupola. (2 tavole). « S. Andrea a Valle... Orthog.... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

16. ———

Spaccato longitudinale. « Scenographia seu prospectus interioris Templi eiusdem ».
Id., id., id.

17. ———

Pianta. « Ichnographia... templi S. Andreae a Valle ».
Id., id., id.

18. SS. Annunziata fuori di Porta S. Sebastiano, detta l'Annunziatella.

« L'Anunciata ». « Extra muros urbis ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Israel excudit. ».

19. ———

« L'Anunciata ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Israel excudit ».

20. Ss. Apostoli.

Dietro alla chiesa si vede il Quirinale colle rovine del tempio del Sole. « Forum Ss. Apostolorum ».
(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. « Henri Clieuen inuen ». N. 12 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall excud. ».

21. S. Atanasio.

Facciata. « Facies externa Templi Sancti Athanasii... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

22. S. Bartolomeo all'Isola.

Vista con tutta l'Isola dalla parte dell'abside. « Vestigij della Isola di s^{to} Bartholomeo.... D. il ponte Cestio, hora il chiamono di S^{to} Bartholomeo per esser la chiesa di questo santo posta in detta Isola ».
(1575) *Etienne du Pérac*. N. 39 della serie: « I uestigi dell'antichità di Roma ».

23. Bernardo alle Terme

Nello sfondo vedesi la chiesa di S. Susanna.
(1629) *Giovanni Battista Mercati.* « G. M. I. F. » Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

24. ———

« Terme Diocletiane ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Sylùestre ».

25. ———

« Eglise S. Bernard a Termini ».
(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

26. Cappella Sistina.

« Veduta della Cappella Sistina nel Palazzo Apostolico Vaticano... ».
(1766) *Francesco Barbazza* da *Francesco Panini.* « Francesco Barbazza incise ». « Francesco Panini delin. ». « In Roma, dalla Calcografia della Rev. Camera Apostolica... l'anno 1766 ».

27. S. Carlo a' Catinari.

Facciata. « Facies externa S. Caroli vulgo ad Cattinarros... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

28. S. Carlino alle Quattro Fontane.

« Facies exteriores Templi S. Caroli ad Quatuor Fontes ».
(XVII secolo, seconda metà) *Gianfrancesco Venturini* da *Lorenzo Nuvolone.* « Lorenzo Nuvolone delin. ». « Gio. Fran. Venturini sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

29. ———

Spaccato.
Id., id., id.

30. ———

Pianta.
Id., id., id.

31. S. Carlo al Corso.

Facciata. « Novae aedis Ss. Ambrosii et Caroli exterior facies ad viam Cursus ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... »

32. ———

Pianta. « Ichnographia novae aedis Ss. Ambrosii et Caroli ad viam cursus ».
Id., id., id.

33. ———

« Vetus aspectus interior et exterior Templi Ss. Ambrosii et Caroli Boromei... ».
Id., id., id.

34. S. Caterina dei Funari.

« Iacobus de la Porta Architecto ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ». « Io. Iacob. de Rubeis Formis Romae ».

35. Ss. Cosma e Damiano.

... Nel segno A si vede il tempio di Romolo et Remo..., e detto s[ti] Cosmo, e Damiano ».
(1575) *Etienne du Pérac.* N. 4 della serie: « I uestigi dell'antichità di Roma... »

36. ———

« Tempio di Venere, Tempio di Romolo e Remo... ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.*

37. S. Costanza.

Spaccato parziale. « Pars interior templi Baccho olim dicati nunc Sanctae Agneti, extra portam Viminalem, nunc Piam ».
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovanantonio Dosio.* N. 9 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

38. S. Croce in Gerusalemme.

« S. Croce In Herusalem ». Sulla pianta di Roma nella quale sono rappresentate le sette chiese. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo itatiano.*

39. ———

« S. Croce in Gierusalem ». « Ecclesia Sanctae Crucis... de Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

40. ———

« Veduta della Facciata della Basilica di S. Croce in Gerusalemme ».
(xviii secolo) *Giambattista Piranesi.* « Giovan Battista Piranesi Architetto dis. ed inc. ».

41. S. Francesca Romana.

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune uedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

42. ———

« Campo Vacina ».
(1642-1648) *Israet Silvestre.*

43. ———

Sulla sinistra dell'incisione ove sono rappresentati gli Orti Farnesiani.
(1642-1648) *Israet Sitveslre.* « A Paris chez Pierre Mariette... ».

44. ———

(xvii secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

45. S. Giacomo degli Spagnuoli (ora S. Cuore di Gesù).

(1642-1648) *Israet Sitveslre.*

46. ———

« Veuë d'vne partie de la place Nauonne a Rome ».
(1642-1648) *Israet Silvestre.* « Graué par Israel siluestre ».

47. S. Giacomo in Augusta.

Facciata. « Facies externa Templi S. Iacobi Hospitalis incurabilium in via Flaminia... ».
(xvii secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

48. ———

Spaccato. « Templi S. Iacobi Hospitalis incurabilium interior pars. »
Id., id., id.

49. ———

Pianta. « Ichnographia... eiusdem Templi Sancti Iacobi ».
Id., id., id.

50. S. Giorgio in Velabro.

« Iani templum..., prope Sanctum Georgium in Velabro... ».
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 2 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

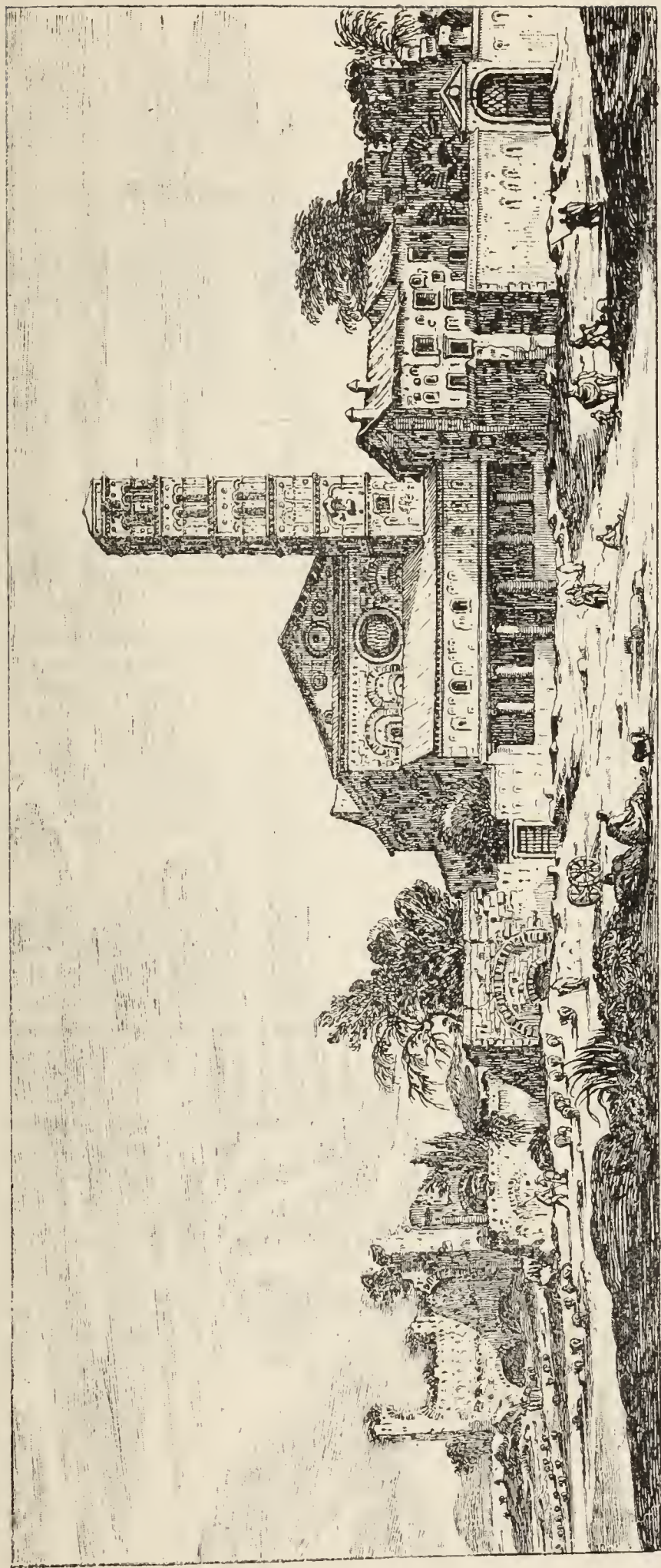
51. ———

Presso il Giano quadrifronte e l'arco degli Argentari. Sul davanti un grande vascone dove molte lavandaie lavano panni. « Vestigi del tempio di Iano..., et si chiama quella piazza la fontana di santo Giorgio per esser iui la chiesa di questo Santo ».
(1575) *Etienne du Pérac.* N. 12 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

52. ———

Sul davanti vedesi il Giano quadrifronte; nello sfondo la basilica di San Giorgio, l'arco degli Argentari e su in alto la torre capitolina.
(1629) *Giovanni Battista Mercati.* « G.M.F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

53. ———

« A San Giorgio ».
(1642) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

ISRAEL SILVESTRE (1642-1648).

S. Croce in Gerusalemme.

54. S. Giorgio in Velabro.

« All'acqua di S. Giorgio, in Roma ».

(XVIII secolo, fine) *Ioseph Anton Koch*. « Koch fece ».

55. S. Giovanni de' Fiorentini.

Esterno ed interno secondo il progetto di Michelangelo. « Orthographia exterior et interior designati templi Sancti Joannis Baptistae Nationis Florentinorum... ».

(XVII secolo, metà) *Vaterien Regnard*. « Valerianus Regnartius sculpsit Romae ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

56. ———

Pianta. « Ichnographia Templi Sancti Ioannis... ».

Id., id., id.

57. Ss. Giovanni e Paolo.

Veduta dalla parte dell'abside; nello sfondo vedesi S. Giovanni in Laterano. « Vestigij del monte Celio... ui si uede gran uestigio d'archi, quali uoglieno che fusse parte della Curia..., ora sopra detta fabricha è edificato il monasterio di San Giouanni e Paolo... ».

(1575) *Etienne du Pérac*. N. 14 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

58. ———

Veduta dalla parte dell' abside.

(1629) *Giovanni Battista Mercati*. Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

59. ———

Vedute dalla parte dell'abside. « Veüe de saint Jean des Paules ». Nel Gabinetto si conserva il disegno originale per questa incisione.

(1642-1648) *Israel Silvestre*.

60. ———

Veduta della Meta sudante: sulla sinistra vedonsi pochi archi del Colosseo, sulla destra l' arco di Costantino. « Veüe de l'Arc de Constantin, et de l'Eglise de Saint Iean et Paul ».

(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Israel silvestre fecit ». « Israel ex. cum priuil. Regis ».

61. S. Giovanni in Fonte (Battistero lateranense).

Spaccato. « Templum olim Fortunae, ut creditur, spaerica forma... S. Joanni in Fontibus ad circa Basilicam Lateranensem dicatum ».

(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 11 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

62. ———

(XVI secolo fine) *Ambrogio Brambilla*. « Ambr. Bramb. fecit ». « Nicolaus van Aelst... for. aeneis... Anno 1589) ».

63. ———

Ricostruzione del battistero nell'antica forma. « Balnei Laterani... Romae ».

(XVI secolo) *Nicolas Beautrizet*. « G. R. for».

64. ———

« Veduta e prospetto della piazza della Sacrosanta basilica Lateranense... ».

(1694) *Giuseppe Vasi*. « Data in luce da Domenico de Rossi... l'anno 1694 il dì 15 agosto ».

65. ———

« Prospetto del Battistero Lateranense Restaurato dal Pontefice Urbano VIII ». « Vinc. Brenna Arch.° del. ».

(1769) *Pietro Leone Bombelli*. « Pietro Leone Bombelli Incisore ». « In Roma con Lic. de' Sup. 1769 ».

66. ———

« Veduta della Piazza, e Basilica di S. Giovanni in Laterano ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi*. « Cav. Piranesi F. ».

67. S. Giovanni in Laterano.

La basilica nella forma antica. « Veduta della chiesa di S. Giov. in Laterano, com'era prima ». (A penna).

(1536 circa) *Philippe de Caylus* da *Marten*

van Hemsckerk. » C. X. S. ». « Hemskerk In. ».

68. S. Giovanni in Laterano.

« S. Giovani Latrano. » Sulla pianta di Roma nella quale sono rappresentate le sette chiese. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo italiano.*

69. ———

Facciata laterale.
(XVI secolo, fine) *Ambrogio Brambilla.* « Ambr.s Bramb. fecit ». « Nicolaus van Aelst... for. aeneis... Anno 1589 ».

70. ———

Facciata laterale nell' antica forma. « Alzata dell' edifitio antico di S. Giovanni Laterano ».
(XVII secolo) *Louis Rouhier* (*XVII*) da un disegno del XVI secolo. « Ludovicus Rouhier Sculpsit ».

71. ———

Facciata posteriore.
(XVII secolo seconda metà) *Pietro Santi Bartoli.* « P. S. B. Inu. et Sculp. cum lic. de Sup. ».

72. ———

Spaccato longitudinale della nave maggiore.
(XVII secolo, seconda metà) *Jean Colin.* « Gio. Colin incid. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

73. ———

Spaccato trasversale presso l'ingresso principale. « Basilicae lateranensis interior aspectus... ».
(XVII secolo seconda metà) *Jean Colin.* « Gio. Collin Incid. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

74. ———

Pianta. « Ichnographia Basilicae lateranensis ».
(XVII secolo, seconda metà) *Jean Colin.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

75. ———

Facciata laterale. « S. Giovanni in Laterano ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

76. ———

Parte posteriore. « S. Giovanni in Laterano ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

77. ———

Facciata minore. « Veduta e prospetto della piazza della Sacrosanta basilica Lateranense... ».
(1694) *Giuseppe Vasi.* « Data in luce da Domenico de Rossi... l'anno 1694 il dì 15 agosto ».

78. ———

« Veduta e prospetto della nuova facciata della sacrosanta basilica lateranense... ». « Architettura di Alessandro Galilei Fiorentino ».
(1741) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi disegnò e incise ». « In Roma nella Calcografia della R. C. A.... l'anno 1741 ».

79. ———

Facciata.
(1733) *Rocco Pozzi* da *Alessandro Galilei.* « Rocco Pozzi Romano incise ». « Alessandro Galilei inventò e disegnò ».

80. ———

Spaccato della navata maggiore. « Prospectus interior majoris navis Sacrosanctae Basilicae Lateranensis ». Due fogli.
(XVIII secolo) *Rocco Pozzi* da *Clemente Orlandi.* « Clemens orlandi... delineat. Roccus Pozzi Sculp.... ».

81. ———

« Veduta della Facciata della Basilica di S. Giovanni Laterano, Architettura di Alessandro Gallilei ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cav. Gio. Batta Piranesi F. ».

82. S. Girolamo degli Schiavoni.

Facciata. « Facies externa Templi Sancti Hieronymi nationis Dalmaticae... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

83. ———

« Veduta del Porto di Ripetta ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

84. S. Gregorio al Celio.

Facciata. « Veüe de l'Eglise sainct Gregoire de Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel siluestre delin. et fe. ». « Israel ex. cum priuil. Regis ».

85. ———

« S. Gregorii in monte Celio cong. Camald. ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

86. S. Ignazio.

Facciata e cupola. « Ludovisiani Templi S. Ignatii... orthographia ». (Due tavole).
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

87. ———

Pianta. « Vestigium Templi Ludovisiani S. Ignatii... ».
Id., id., id.

88. S. Ivone nella Sapienza.

Veduta posteriore. « Exterior facies tholi ecclesiae S. Ivonis in gymnasio Romanae Sapientiae ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

89. ———

Spaccato. « Facies interior... S^ti Ivonis... ».
Id., id., id.

90. ———

Pianta. « Vestigium... Sancti Ivonis... ».
Id., id., id.

91. S. Lorenzo fuori le mura.

« S. Lorenzo fora di mura. » Sulla pianta di Roma nella quale sono rappresentate le sette chiese patriarcali. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo italiano.*

92. ———

« S. Lorenzo ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

93. ———

« Veduta della Basilica di S. Lorenzo fuor delle mura ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

94. S. Lorenzo in Miranda.

« Porticus Antonini et Faustinae... ubi hodie diui Laurentii templum in Miranda prope uiam Sacram ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 12 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

95. ———

« Vestigij del Tempio di Faustina... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 4 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

96. ———

« Tempio di Venere..., e portico del Tempio d'Antonino e Faustina ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.*

97. ———

« Veduta del Tempio di Antonino e Faustina in Campo Vaccino ».
(XVIII secolo) *Francesco Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

98. S. Luigi de' Francesi.

Facciata. « Facies externa Templi sancti Ludovici Regis Gallorum... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

99. Ss. Marcellino e Pietro in via Merulana.

Vedute, piante ed iscrizioni della chiesa fondata da S. Siricio papa nel IV secolo, prima della sua trasformazione per opera di Benedetto XIV. « Istoria calcographica Veteris Tituli S. S. Martyrum Marcellini Presbyteri, et Petri Exorcistae... et a Benedicto XIV Pont. Opt. Max. iterum a fundamentis erecti Anno Domini 1751 ».
(XVIII secolo) *Incisore anonimo.*

100. S. Marcello.

Facciata. « Exterior facies ecclesiae S[ti] Marcelli... ad viam Cursus... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Gianfrancesco Venturini.* « Gio. Fran. Venturini Sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

101. S. Marco.

Veduta della chiesa e della parte posteriore del palazzo di Venezia. « Veduta della Piaza et Palazo di S.[t] Marco in Roma ».
(1642-1648). *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ». « Auec priuilege du Roy ».

102. S. Maria degli Angeli.

Ricostruzione di quella parte delle Terme di Diocleziano, ove è la chiesa di S.[ta] Maria degli Angeli. « Pars quaedam interior Thermarum a Diocletiano Imp. extructarum..., ubi nunc templum S. Mariae de Angelis ».
(1569) *Giovanni Battista Cavalieri* da *Giovanni Antonio Dosio.* N. 43 della serie: « Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

103. ———

Veduta di quella parte delle Terme di Diocleziano, che fu convertita in chiesa; si scorge già qualche traccia di restauro. « Pars alia earundem Diocletiani Thermarum quae orientem respicit, sub nomine S. Mariae de Angelis Pio quarto Pont. Max. instaurata ».
(1569) *Giovanni Battista Cavalieri* da *Giovanni Antonio Dosio.* N. 45 della serie: « Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

104. ———

Veduta laterale; della chiesa scorgesi solamente la croce fra le rovine.
(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr. « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

105. ———

« Terme Diocletiane ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

106. ———

« Veduta interna della chiesa della Madonna degli Angioli... ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cav. Piranesi F. ».

107. S. Maria dei Miracoli.

« Templa dicata Sanctissimae Virgini Mariae Montis Sancti et Miraculorum... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Giambattista Falda.* « Gio. Batta Falda sculp. » Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

108. S. Maria dei Monti.

(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... »

109. S. Maria del Carmine.

(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

110. S. Maria della Pace.

Facciata. Si vede Papa Alessandro VII che si reca con gran corteo a visitare i nuovi lavori fatti fare alla chiesa. « Prospettiva della chiesa di Sta Maria della Pace di Roma ».
(1647 circa) *Dominique Barrière*. « Dominicus Barriere Marsilien. delin. et sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

111. S. Maria della Scala.

(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

112. Santa Maria della Vittoria.

« S. Maria a Victoria ». Jo. Baptista Soria Architecto ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incis. anonim*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

113. ———

« Veduta del Castello dell'Acqua Felice ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi F. ».

114. S. Maria dell'Orto.

Facciata. « Facies externa Templi Sanctae Mariae cui ab horto nomen est ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

115. S. Maria del Popolo.

(1589) *Incisore anonimo*. « Nicolaus uan Aelst Belga Bruxellensis formis aeneis incis. dicauit Anno 1589 ».

116. ———

(XVI secolo) *Incisore anonimo*. « Si stampano in Roma da gio.i Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscrizione posta in luogo di altra più antica cancellata).

117. ———

« La Madonna del Popolo ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Israel excudit ».

118. ———

« Piazza della Madono delle Popolo ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Graué par Israel Sylvestre ».

119. S. Maria del Rosario a Monte Mario.

(XVIII secolo) *Paolo Anesi*. « P. Anesi del. e sc. ».

120. S. Maria di Loreto.

Nello sfondo dell'incisione dov'è la colonna traiana. « Disegno della colonna Traiana... ».
(1575) *Etienne du Pérac*. N. 33 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

121. ———

Vedesi la Colonna Traiana e sulla destra la chiesa senza cupola. « Traiani Imp. columna... ».
(1569) *Giovanni Battista Cavalieri* da *Giovanni Antonio Dosio*. N. 35 della serie: « Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

122. ———

(1629) *Giambattista Mercati*. Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

123. ———

« Colone Traiane ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*.

124. ———

« Piazza della Colona Trojana ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Graué par Israel Sylvestre ». « A Paris chez Pierre Mariette... ».

125. ———

Veduta interna ed esterna. « Templi Sanctae Mariae Lauretanae de urbe pars interior et exterior ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo*. Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

126. S. Maria di Loreto.

« Templi S. Mariae Lauretanae de Urbe Pars interior et exterior ». « Antonio Sangallio Architecto ».
(XVII secolo) *Incis. anonim. italiano.* « Jo. Jacobi de Rubeis Formis Romae ».

127. ———

« Veduta delle due chiese, l'una detta della Madonna di Loreto l'altra del Nome di Maria presso la Colonna Traiana ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi* « Piranesi F. ».

128. S. Maria di Monserrato.

Facciata.
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

129. S. Maria di Monte Santo.

Una delle due chiese sulla Piazza del Popolo, allo sbocco del Corso. Nell'angolo superiore destro è una piccola pianta della chiesa. « Dissegno per la nova cuppola della Chiesa di Monte Santo di Roma sotto li 20 Marzo 1674 ».
(1674) « Sin Felix Delin. sculp. 1674 ». « Eques C. Fontana Inv. et delin. ».

130. ———

« Templa dicata Sanctissimae Virgini Mariae Montis Sancti et Miraculorum... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Giambattista Falda.* « Gio. Batta Falda sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

131. Santa Maria in Aracaeli.

« Veduta del Romano Campidoglio con scalinata che va alla chiesa d'Araceli ».
(XVIII secolo) *Francesco Piranesi.* « Piranesi del. scol. ».

132. S. Maria in Campitelli.

Facciata. « Facies exterior Ecclesiae Sanctae Mariae in Porticu... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

133. ———

Spaccato longitudinale. « Facies interior ecclesiae Sanctae Mariae in Porticu... ».
Id. id. id.

134. ———

Pianta. « Vestigium ecclesiae Sanctae Mariae in Porticu ».
Id. id. id.

135. S. Maria in Cosmedin.

(1629) *Giambattista Mercati.* Mongr.: « G. M. F. » Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

136. ———

(1629) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

137. ———

« Scola greca ouero bocca della verità ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

138. S. Maria in Monserrato.

« Francisco Franco Volaterano Architecto ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incis. anonim. italiano.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

139. S. Maria in Traspontina.

Facciata. « Facies externa Templi Sanctae Mariae Transpontem... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

140. S. Maria in Vallicella.

Facciata. « Facies externa Templi Sanctae Mariae a Vallicella... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

141. ———

Spaccato longitudinale. « Templi S. Mariae a Vallicella pars interior... ».
Id., id., id.

142. S. Maria in Via.

Sull' incisione è ritratto il Cardinale Bellarmino; dalla finestra aperta, vicino allo scrittoio vedesi S. Maria in Via, sua chiesa titolare. « Robertus bellarminus politianus S. R. E. card. tit. S. mariae in via.. aetat. suae ann. 62 ».
(XVI secolo) *Incis. anonimo.* « I. le clerc exe ».

143. S. Maria in Via Lata.

« Exterior facies Ichnographia Templi Sanctae Mariae in Vialata ». « Eq. Petro Berrettino Corton. Architecto ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incis. anonim.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

144. S. Maria Liberatrice.

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

145. S. Maria Maggiore.

« S. Maria Magiore ». Sulla pianta di Roma nella quale sono rappresentate le sette chiese. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo italiano.*

146. ———

Facciata posteriore ancora incompleta.
(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo italiano.* « Motu proprio Sixti V Pont. Max p. an. XV. Superiorum permissu ».

147. ———

Parte postica incompleta.
(1589) *Incisore anonimo.* « Nicolaus vau Aelst Belga aeneis form. incis. dicauit. 1589 ».

148. ———

Parte postica: l'abside è ancora nell'antica forma, ma i due cappelloni laterali sono già costruiti.
(XVI secolo) *Incisore anonimo.* « Si Stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ».

149. ———

Vedonsi le cupole ed il campanile della basilica sorgere dietro a rovine incerte.
(1629) *Giovanni Battista Mercati.* « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

150. ———

Si vede ancora la vecchia facciata, ma sulla destra comincia a sorgere una delle due costruzioni laterali moderne. S. Maria Maggiore ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

151. ———

« Facciata della Tribuna della Basilica di Sta Ma Maggiore ornata da Papa Clemente X... ».
(1702) *Alessandro Specchi.* « Disegta e Intagta da Aless. Specchi Arch. ». « Nella Stampa di Domco de Rossi... L'An. 1702.

152. ———

« Prospetto della facciata... della Basilica Liberiana ».
(1742) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi Siciliano disegnò, ed incise con lic. de Sup. l'Anno 1742 ». « In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Aplica... ».

153. ———

Facciata. « Veduta della Basilica di Sa Maria Maggiore ».
(XVIII secolo) *Laura Piranesi.* « Laura Piranesi incise ».

154. ———

Facciata. « Veduta della Basilica di Sta Maria Maggiore con le due Fabbriche laterali di detta Basilica «.
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. scol. ».

155. ———

« Veduta interna della Basilica di S. Maria Maggiore ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Caval. Piranesi inc. ».

156. S. Maria Maggiore.

« Veduta della facciata di dietro della Basilica di S. Maria Maggiore ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Giov. Battista Piranesi Architetto dis. ed inc. ».

157. S. Martina sul Foro.

Seminascosta dietro alcune casupole presso a S. Adriano ». « ... Nel segno C è la chiesa di s^ta^ Martina nella quale si uede un tempio molto nominato quale fu il tempio di Marte ... ».

(1575) *Etienne du Pérac.* Dalla serie: « I vestigi dell'antichità di Roma ».

158. ———

Facciata. « Exterior Facies Templi Sanctae Martinae et S. Lucae Evangelistae ». « Petro Berrettino Cortonensi Architecto ».

(XVII secolo, seconda metà) *Giovan Francesco Venturini.* « Joannes Franciscus Venturinos Delin. et Sculp. »: Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus ... ».

159. ———

« Pars Interior Templi S^ae^ Martinae et Lucae Evangelistae ». « Petro Berettino Corton. Architecto ».

(XVII secolo, seconda metà) *Giovan Francesco Venturini* da *Francesco Bufalini.* « Gio. Franc^us^ Venturinus sculp. ». « Franc^us^ Bufalinus del. ». « Jo. Jacobi de Rubeis formis Romae ... ». Id. id. id.

160. ———

Pianta. « Icnographia Templi S. Martinae ad Arcum Septimii ... ». « Eq. Petro Berettino Cortonensi Architecto ».

(XVII secolo, seconda metà) *Incis. anonim. italiano.* Id. id. id.

161. ———

Pianta della cripta. « Ichnographia Templi subterranei cum altare, sub quo corpus S^tae^ Martinae reconditum est ». « Petro Berrettino Cortonensi Architecto ».

(XVII secolo, seconda metà) *Nicolas Betin* da *Francesco Bufatini.* « Nicolaus Belin Sculp. ». « Franc^s^ Bufalinus delin. ». « Jo. Jacobi de Rubeis formis Romae ... ». Id., id., id.

162. ———

(XVIII secolo) *Francesco Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

163. Ss. Nereo ed Achilleo.

Sull' incisione è ritratto il cardinale Baronio; dalla finestra, a sinistra dello scrittoio, vedesi la sua chiesa titolare. « Caesar baronius tit. ss. nerei et achillei card. aetat. suae anno 64 ».

(XVI secolo) *Incisore anonimo.* « I. le clerc. ex. ».

164. SS. Nome di Gesù.

« Pars exterior templi societatis Jesus ».

(1589) *Monogr.* « *A. M. B. R.* ». « Nicolò van Aelst de Brusselles ».

165. ———

« Templi Jesu Romae Pars Anterior. Jacobo Vignola Architecto Inventore ».

(1623) « Marius Cartarus Incidebat Romae Anno 1623).

166. ———

Metà della facciata, sicchè è libera la vista dell' interno del tempio. « Facies externa cum prospectu interioris templi ...... »

(XVII secolo, seconda metà) *Gianfrancesco Venturini.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

167. ———

Spaccato longitudinale. « Templi Societatis Jesus interius latus... ».

(XVII secolo, seconda metà) *Gianfrancesco Venturini.* « Jo. Franciscus Venturinus Sculp. ». Id., id., id.

168. ———

Pianta. « Ichnographia seu vestigium Templi nomini Jesu dicati ».

(XVII secolo, seconda metà) *Gianfrancesco Venturini.* Id., id., id.

169. SS. Nome di Maria.

« Veduta delle due Chiese, l'una detta della Madonna di Loreto, l'altra del

Nome di Maria presso la Colonna Traiana... ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

170. SS. Nome di Maria.

« Colonna Traiana ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi fecit. »

171. Oratorio di S. Filippo Neri.

« Facies exterior Oratorii PP. S. Philippi Nerii ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

172. ———

Spaccato. « Facies interior ac altare oratorii S. Philippi Nerii ».
Id., id., id., id.

173. S. Paolo fuori le Mura.

« S. Pavlo ». Sulla pianta di Roma, nella quale sono rappresentate le sette chiese. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo italiano.*

174. ———

« S. Paolo ». « Ecclesia D. Pauli in via Ostiensi... ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

175. ———

« Veduta della Basilica di S. Paolo fuori delle mura, eretta da Costantino Magno ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

176. ———

« Spaccato interno della Basilica di S. Paolo fuori delle Mura ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi fecit ».

177. S. Paolo?

Un fiume (il Tevere?) scorre sul davanti; nello sfondo vedesi una basilica (S. Paolo?), e lontano, sull'orizzonte, le mura di Roma e la piramide di C. Cestio.
(1650 circa) *Frans van Neve.*

178. S. Pietro.

Nello sfondo dell'Incendio di Borgo.
(1545) *Scuola di Marcantonio* da *Raffaello.* « Raph. urbi. piuxit in Vaticano ».

179. ———

Secondo il progetto di Antonio da S. Gallo. « Aedis D. Petri Orthographia ex ipso Ant. Santigalli exemplari Romae 1549 ».
(1549) *Antonio Labacco.* « Ant. Sala. Excudebat ».

180. ———

Spaccato.
(1549) *Antonio Labacco.* « Ant. S. Galli inv. Ant. Labaccus... effector ». « Ant. Sala exc. Romae 1549 ».

181. ———

Secondo il progetto di Antonio da San Gallo.
(1549) *Antonio Labacco.* « Antonius S. Galli inventor Antonius Labaccus ejus discip. effector ». « Ant. Salamanca excudebat Romae ».

182. ———

Si vede la Basilica nell'antica forma; dietro ad essa già sorge il tamburo della cupola. « S. Petri Templum Romae ».
(1550 circa) V. *Hendrik van Cleef.* Monogramma. N. 8 della serie: « Ruinarum varii prospectus ». « Philipp. Gall. excud. »

183. ———

« Orthographia partis exterioris templi Divi Petri in Vaticano ».
(1550 circa) *Ambrogio Brambilla.* « Michael Angelus Bonarota inven. Ambrosius Bram. fecit ». « H. Van Schoel exc... ».

Ecclesia D. Pauli in via Ostiensi
vna ex ijs quæ Romæ visitantur

S. PAOLO.

Israel excudit

L'Eglise de sainct Paul sur le Chemin d'Ostie.
l'vne des stations de Rome

ISRAEL SILVESTRE (1642-1648).

S. Paolo fuori le mura.

184. S. Pietro.

Armature usate da Antonio da S. Gallo e da Michelangelo nel costruire le volte della basilica.

(1561) *Jacques Bosse.* « Jacobus Bossius Belga ». « Ant.° Lafrerj Sequanj Formis Roma Anno 1561 ».

185. ———

Dettaglio di uno dei lati.

(1564) *Incis. anonim. italiano.* « Michael Angelus Bonarotus Inventor ». « Romae Vincentius Luchinus excu. ».

186. ———

Pianta secondo il disegno di Michelangelo. « Ichnographia templi Divi Petri Romae in Vaticano ex exemplari Michaelis Angeli Bonaroti Florentini a Stephano Du Perac Parisiensi in hanc formam... delineata et in lucem aedita. Anno Domini 1569 ». « Claudij Duchetti Formis ».

(1569) *Etienne du Pérac.*

187. ———

Sull'incisione è raffigurato papa Gregorio XIII, che in occasione del Giubileo del 1575 muove processionalmente per l'atrio di S. Pietro ad aprire la Porta Santa. La facciata della basilica è nella sua forma antica, ma già si vede sorgere nello sfondo il tamburo della gran cupola.

(1575) *Giambattista Cavalieri.* « Anno Jobilei MDLXXV ». « Joannes Baptista de Cavallerijs Tridentinus ».

188. ———

Spaccato longitudinale. « Orthographia partis interioris templi divi Petri in Vaticano ».

(1575) *Etienne du Pérac.* « Michael Angelus Bonarota invenit. Stephanus Du Perac fecit ». « Claudij Duchetti Formis ».

189. ———

« S. Pietro ». Sulla pianta di Roma, nella quale sono rappresentate le sette chiese. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».

(1575) *Incisore anonimo italiano.*

190. ———

« Forma nouae basilicae D. Petri in Vaticano quam omnes sperant Sixti V, P. M. auspiciis absoluendam... 1586 ».

(1586) *Incisore anonimo.* « Nicolaus uan Aelst... form... 1589 ».

191. ———

« Forma nouae basilicae D. Petri... »

(1586) *Incisore anonimo.* « Si Stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscrizione posta in luogo di altra più antica, cancellata).

192. ———

Pianta antica della Basilica; sotto di essa è adombrata la pianta moderna. « Almae Urbis Divi Petri veteris novique Templi descriptio ».

(1590) *Natale Bonifacio* da *Tiberio Alfarani.* « Natalis Bonifacius Sibenicen, Incidebat ». « Tiberii Alpharani Hieragen. Authoris ». « Romae Anno Domini 1590».

193. ———

Dal Cortile di Belvedere, ove si corre una giostra, vedesi la cupola in costruzione. « Monstra della giostra... con le sue mesure ».

(XVI secolo, seconda metà) *Incisore Monogr. H. C. B.*

194. ———

Il papa impartisce la benedizione dalla loggia dell'antica basilica, dietro alla quale si vede sorgere la nuova.

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo italiano.* « Petri de Nobilibus Formis Romae ex typis Antonij Lafreri Sequani ».

195. ———

« S. Pietro ». Nella cornice che circonda una pianta di Roma. La basilica ha ancora parte delle vecchie costruzioni; nella stessa cornice però ritrovasi nella forma ultima col colonnato.

(XVII secolo) *Incisore anonimo italiano.*

196. S. Pietro.

« Face de l'Eglise de S.t Pierre à Rome le portail du dessein de Carlo Maderni et le dome de celuy de Michelange ».
(xvii secolo) *Jean Marol.* « J. Marot fecit ».

197. ———

« Veüe de l'Eglise et de la place de S.t Pierre à Rome auec le Palais Pontifical du Vatican ».
(xvii secolo) *Jean Marol.* « J. Marot fecit ».

198. ———

« S. Pietro ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* Dalla serie: « Des Egl. des stations ». « Israel Excudit ».

199. ———

« S. Pietro ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit... ».

200. ———

« Veüe de la place et de l'Eglise de S. Piere et du Palais du Pape appelé le Vatican ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Siluestre ». « A Paris chez Pierre Mariette... ».

201. ———

Visto dai bastioni di porta Cavalleggieri. In calce sono versi in lode di Roma, di S. Pietro e della sua maravigliosa cupola.
(2642-1648) *Israel Silvestre.* « Silvestre sculp. excud. Parisiis »,

202. ———

Nello sfondo di un' incisione, frontispizio d'una serie di vedute di città. « Voicy un petit racourcy de cette grande ville de Rome... ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « A Paris chez Israel Henriet... ».

203. ———

« Veduta interiore della gran basilica di S. Pietro in Vaticano ».
(1687) *Alessandro Specchi.* « ... disegnata ed intagliata da Alessandro Specchi... ». « ... pubblicata da Gio. Giacomo de Rossi l'anno 1687 ».

204. ———

Veduta esterna dalla parte dell'abside. « Exterior latus Vaticanae Basilicae... ».
(xvii secolo, seconda metà) *Jean Colin* da *Francesco Bufalini.* « Franc. Bufalinus Urbinas delin. Gio. Colin Sculp. » Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

205. ———

Spaccato trasversale presso l'ingresso. « Aspectus interior qua datur egressus a Basilica in porticum ».
(xvii secolo, seconda metà). *Jean Colin* da *Francesco Bufalini.* « Franc. Bufalinus Urbina delin. ». « Gio. Colin sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

206. ———

Spaccato longitudinale del portico della facciata. « Aspectus interior porticus inferioris... ».
(xvii secolo, seconda metà) *Jean Colin* da *Francesco Bufalini.* « Franc. Bufalinus Urbinas delin. Gio. Colin Sculp. » Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

207. ———

Pianta della chiesa e piazza di S. Pietro (2 tavole). « Ichnographia Templi S. Petri in Vaticano).
(xvii secolo, seconda metà) *Nicolas Belin* da *Francesco Bufalini.* « Nicolaus Belin Sculp. ». « Fran. Bufalinus delin. » Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

208. ———

Secondo un progetto sconosciuto; sul davanti la pianta di un grande quadriportico che circonda la piazza, dove sorgono un fontanone e l'obelisco.
(xvii secolo, seconda metà) *Matthaeus Greuter* da *Papirio Bartoli.* « Opus ejusdem D. Papirij Bartoli a Matthaeo Greutero

aere incisum ». « Jo. Jacomo de Rossi le stampa in Roma alla Pace ».

209. S. Pietro.

« Frons et facies Basilicae Vaticanae ».
(XVII secolo, seconda metà) *Jean Colin* da *Francesco Bufalini*. « Franc. Bufalinus Urbinas delin. Gio. Colin Sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

211. ———

Spaccato trasversale della crociata. « Interioris Templi transversa brachia... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Jean Colin* da *Francesco Bufalini*. « Franc. Bufalinus Urbinas delin. Gio. Colin Sculp. » Id., id., id.

211. ———

Spaccato longitudinale. « Interioris Templi latus juxta suam longitudinem... ».
(XVII secolo, seconda metà). *Jean Colin* da *Francesco Bufalini*. « Franc. Bufalinus Urbinas delin. « Gio. Colin Sculp. » Id., id., id.

212. ———

Confessione di S. Pietro. Dal « Breviarium Romanum... ».
(XVII secolo) *Francesco Spier*. « Franc. Spier Sculp. ».

213. ———

« Veduta esteriore del Fianco della gran basilica vaticana dalla parte di mezzo giorno, architettura di Michel Angelo Buonarroti ».
(1703) *Alessandro Specchi*. « Alessandro Specchi Architetto disegnò, et intagliò ». « Data in Luce da Domenico de Rossi in Roma... l'An. 1703 ».

214. ———

Facciata e pianta del Portico. « Prospetto della Basilica Vaticana, architettura di Carlo Maderno ».
(1705) *Alessandro Specchi*. « Alessandro Specchi Architetto misurò, disegnò, e intagliò ». « Dato in luce da Domenico de Rossi... l'anno 1705 ».

215. ———

Abside e crociata.
(1746) *Giuseppe Vasi*. « Giuseppe Vasi incise... ».

216. ———

« Veduta presa dalla parte sinistra del Colonnato e Facciata principale della Basilica di S. Pietro in Vaticano ».
(1764) *Felice Polanzani* da *Francesco Panini*. « F. Polanzani inc. 1764 ». « Franc. Panini del. ». « Dato in luce nella Calcografia della Rev. Camera Apost... l'Anno 1765 ».

217. ———

Confessione. « Veduta del di dentro di S. Pietro ».
(1765) *Domenico Montaigu* da *Francesco Panini*. « Domenico Montaigù inc. ». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

218. ———

« Veduta della gran piazza, e chiesa di S. Pietro in Vaticano... ».
(1765) *Felice Palanzani* da *Francesco Panini*. « F. Polanzani inc. ». « Fran.co Panini delin. ». Id., id., id.

219. ———

Veduta della parte postica. « Intiero prospetto dello esteriore della Chiesa, e gran Cuppola di S. Pietro in Vaticano ».
(1765) *Domenico Montaigu* da *Francesco Panini*. « Dom.co Montagù incise ». « Fran.co Panini delin. ». Id., id., id.

220. ———

Portico della Facciata. « Veduta intiera del portico avanti l' ingresso della basilica di S. Pietro in Vaticano ».
(1765) *Giuseppe Vasi* da *Francesco Panini*. « Giuseppe Vasi incise ». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

221. ———

Navata maggiore. « Veduta del di dentro della Basilica di S. Pietro in Vaticano... ».
(1766) *Domenico Montaigu* da *Francesco Panini*. « Domenico Montaigu incise ». « Francesco Panini delin. ». « Data in

luce nella Calcografia della Rev. Camera Apostolica... l'anno 1766 ».

222. S. Pietro.

« Veduta dell' insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavaliere Piranesi delin. ed inc. ».

223. ———

« Veduta della Basilica, e Piazza di S. Pietro in Vaticano ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi del. scol. ».

224. ———

Tribuna. « Veduta interna della Basilica di S. Pietro in Vaticano vicino alla Tribuna ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Caval. Piranesi F. ».

225. ———

Facciata e piazza. « Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro situata ove erano anticamente il Circo e gl'Orti di Caio e Nerone nella Valle Vaticana ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cav. Piranesi F. ».

226. ———

Veduta della nave maggiore. « Veduta interna della Basilica di S. Pietro in Vaticano ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi fecit ».

227. ———

« Veduta dell'esterno della gran Basilica di S. Pietro in Vaticano ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

228. ———

« La Place de S.t Pierre a Rome a été bâtie par le Cavalier Bernin... Cette place est terminée par l'Eglise de S.t Pierre la plus celebre de toute la Chrestienneté ».
(XVIII secolo) *Incisore anonimo francese.* « A Paris chez N. Langlois... avec Privilege du Roy ».

229. S. Sebastiano sulla via Appia.

« S. Sebastiano ». Sulla pianta di Roma, nella quale sono rappresentate le sette chiese. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo italiano.*

230. ———

« S. Sebastiano ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

231. ———

« Veduta della Basilica di S. Sebastiano fuori delle mura di Roma, su la via Appia ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.*

232. Sette chiese (Le).

Sono disegnate isolate entro e fuori la cerchia delle mura; davanti a ciascuna è il Santo titolare. I Romei venuti pel giubileo del 1575, occasione della pubblicazione di quest' incisione, vanno processionalmente da una chiesa all'altra. « Le sette chiese di Roma ». « Per esser venuto l'anno del Santo Giubileo... 1575. Ant. Lafrerii Romae ».
(1575) *Incisore anonimo italiano.*

233. S. Spirito in Sassia.

« Templum S. Spiritus ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo italiano.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

234. S. Stefano Rotondo.

Vicino alla chiesa si vedono le rovine dell'acquedotto di Nerone.
(1629) *Giovanni Battista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

235. S. Susanna sul Quirinale.

Nello sfondo di alcune rovine delle Terme Diocleziane. « Terme Diocletiane ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Sylvestre ».

236. ———

« Facies externa Templi Sanctae Sussannae in monte Quirinali ». « Carlo Maderno architecto ».
(XVII secolo, seconda metà) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

237. SS. Trinità dei Monti.

« Piazza della Trinità de Monti ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

238. ———

« Trinite du Mont ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

239. ———

Si vede la chiesa e tutta la scala di Spagna. « Alla Sacra Maesta del Re Cristianissimo Ludovico XV... Archt.° Francesco de Sanctis ».
(1726) *Girolamo Rossi* da *Francesco de Sanctis.* « Girolamo Rossi incise in Roma ». « Francesco de Sanctis Architetto inventò, e delineò ».

240. Tre Fontane (Le).

« Le tre Fontane ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel excudit ».

VI.

Colonne ed obelischi.

1. Colonna Antonina.

« Colonna Antonini Pij Imp. cochlidis structura... ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 36 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

2. ———

« Disegno della Colonna Antonina... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 34 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

3. ———

Sulla sua base vedonsi i bassorilievi; sorge presso ad un obelisco e nello sfondo si scorge il Tevere e Roma. « Col. Antonini ».
(XVI secolo, 2ª metà) Copia da *Enea Vico.* « Ant. lafrerji formis ».

4. ———

« Columna Antonina ».
(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* « Si stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscrizione posteriore, sostituita ad altra, cancellata coll'indicazione dell'editore Van Aelst).

5. ———

« Columna Antonina ».
(XVI secolo, fine). *Ambrogio Brambilla.* « Nicolaus Van Aelst... formis aeneis... Anno 1589 ».

6. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

7. ———

« Place de la Colonne Antoniane... ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

8. ———

« Place de la Colonne Antoniane rue du Cours a Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel silvestre ».

9. ———

Sull'incisione dove sono le tre colonne di Roma. « Disegno delle tre princi-

COPIA DALL'INCISIONE DI ENEA VICO (XVI SECOLO).

La colonna Antonina

pali colonne antiche che si vedono in Roma...». «In Roma presso Carlo Losi l'anno 1773».
(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

10. Base della colonna con le antiche scolture.

«Stylobata Columnae cochliodis Imp. Caes. M. Aurelii Antonini Pii, ex Cavalerio, qui sic ait fuisse antequam a Sixto V. P. M. innovaretur».
(1762) *Giambattista Piranesi* da *Giambattista Cavatieri.* «Piranesi F.». Dalla serie: «Il Campo Marzio dell' antica Roma...».

11. ———

«Colonna Antonina».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* «Piranesi fecit».

12. Colonna Traiana.

«Traiani Imp. columna, cochlidis structura in medio eius Foro...».
(1569 circa) *Giambattista Cavatieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 35 della serie: «Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae».

13. ———

«Disegno della colonna Traiana, che fu da lui drizzata, in mezzo al suo foro...».
(1575 circa). *Etienne du Pérac.* N. 33 della serie: «I vestigi dell'antichità di Roma...».

14. ———

(XVI secolo) *Incisore anonimo.* «Henricus Van schoel excudit».

15. ———

Veduta esterna e spaccato.
(XVI secolo) *Incisore anonimo.*

16. ———

«Columna Traiana».
(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* «Si stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace». (Iscrizione posteriore, sostituita ad altra cancellata, coll' indicazione dell'editore Van Aelst).

17. ———

«Columna Traiana».
(XVI secolo, fine) *Ambrogio Brambitta.* «Nicolaus Van Aelst... formis aeneis... Anno 1589». (Iscrizione semicancellata).

18. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: «Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma».

19. ———

«Colonne Traiane».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

20. ———

«Piazza della Colona Trojana».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* «Graué par Israel Sylvestre».

21. ———

«Colonna Traiana». Sull' incisione dove sono le tre principali colonne di Roma. «Disegno delle tre principali colonne antiche che si vedono in Roma...». «In Roma presso Carlo Losi l'anno 1773».
(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

22. ———

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* «Piranesi fecit».

23. Obelisco della Minerva.

«Obelisci in area aedis S. Machuti... delineatio».
(1575 circa). *Etienne du Pérac.* «Henricus Van schoel excudit».

24. ———

(1667 circa) *Albert Clouet.* «A Clouet sculp.». «Guglia nella piazza di S. M. della Minerva». Sull'incisione dove sono i cinque principali obelischi di Roma. «Disegno delle cinque guglie... e publicate da Carlo Losi l'anno 1773».
(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

25. Obelisco di Piazza del Popolo.

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* « Si stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscrizione posteriore, sostituita ad altra cancellata, coll' indicazione dell'editore Van Aelst).

26. ———

(1589 circa) *Incisore anonimo* « Nicolaus Van Aelst Belga Bruxellensis formis aeneis incis. dicauit Anno 1589 ».

27. ———

« Guglia nella piazza del Popolo nella via Flaminia ». Sull' incisione dove sono i cinque principali obelischi di Roma. « Disegno delle cinque guglie... publicate... da Carlo Losi l'anno 1773 ».

(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

28. Obelisco di Piazza Navona.

Parte orientale. « Obelisco Panfilio... eretto... sopra la... fontana inventione et opera del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino scoperta li 12 Giugnio 1651. Parte orientale ».

(1651 circa) *Louis Rouhier.* « Louis Rouhier sculpsit ». « Gio. Jacomo De Rossi formis Romae... ».

29. ———

Parte occidentale.

Id., id., id.

30. ———

« Tabula secunda quae obelisci Caracallae seu Circi Castrensis ac Fontis Agonalis prospectum a parte orientali... ».

(1707 circa) *Louis Gomier.* « Ludovicus Gomier Incidit ». « Dominicus Rubeis... an. 1707 ».

31. Obelisco di S. Maria Maggiore.

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* « Si stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscrizione posteriore, sostituita ad altra cancellata, coll'indicazione dell'editore Van Aelst).

32. ———

Nello sfondo vedesi la facciata posteriore della basilica ancora incompleta.

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo italiano.*

33. ———

« Facciata della tribuna di S. M. Maggiore... ».

(XVII secolo, 2ª metà) *Alessandro Specchi.* « Disg.ta e intag.ta da Aless. Specchi Arch. ».

34. ———

« Guglia esquilina nella piazza di S. M. Maggiore ». Sull'incisione dove sono i cinque principali obelischi di Roma. « Disegno delle cinque guglie... pubblicate... da Carlo Losi l'anno 1773 ».

(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

35. Obelisco lateranense.

(XVI secolo, fine) *Ambrogio Brambilla.* « Ambr.s Bramb. fecit ». « Nicolaus Van Aelst... for. aeneis... Anno 1589 ».

36. ———

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* Copia con modificazioni dell' incisione di A. Brambilla. « Si stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscrizione posteriore sostituita ad altra coll' indicazione dell' editore Van Aelst).

37. ———

« Obeliscus Ramassaeus sive Latera, nensis ».

(XVII secolo, seconda metà). *Incisore anonimo.*

38. ———

« Guglia nella piazza di S. Gio. Laterano ». Sull'incisione dove sono i cinque principali obelischi di Roma ». Disegno delle cinque guglie... pubblicate da Carlo Losi l'anno 1773.

(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

39. Obelisco Vaticano.

Vicino alla sacrestia di S. Pietro. « Obeliscus Caesaris in via olim Triumphali

ad Vaticani radices erectus . . . nunc Sancti Petri ».

(1569 circa) *Giamballista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.*

40. Obelisco Vaticano.

(XVI secolo fine) *Incisore anonimo.* « Si stampano in Roma da gio. Jacomo De Rossi alla pace ». (Iscriz. posteriore, sostituita ad altra cancellata, coll'indic. dell'editore Van Aelst).

41. ———

(XVI secolo, fine) *Incisore anonimo.* « Nicolaus Van Aelst... anno 1589 ».

42. ———

Obelisco vaticano. « Guglia nella piazza di S. Pietro in Vaticano ». Sull'incisione dove sono i cinque principali obelischi di Roma. « Disegno delle cinque guglie... pubblicate da Carlo Losi l'anno 1773 ».

(1773 circa) *Incisore anonimo italiano.*

43. Obelisco senza indicazione, che sull'incisione è posto vicino alla Colonna Antonina.

(XVI secolo, seconda metà) Copia da *Enea Vico.* « Ant. lafrerij formis ».

VII.

Dintorni immediati.

1. Bosco dell'Insugherata presso S. Onofrio in campagna.

« Veduta dal Zugro ».

(1653 circa) *Herman van Swanevell.* « H. S. fe. et ex... ». Dalla serie: Id., id., id.

2. ———

« Altro vedutin dal Zugro ».

(1653 circa). *Herman van Swanevell.* Id., id., id.

3. ———

« Altro veduto dal Zugro ».

(1653 circa). *Herman van Swanevelt.* Dalla serie : « Diverses veuës dedans et dehors de Rome... 1653 ».

4. Casa rustica.

« Costruita sugli avanzi di un vecchio acquedotto ».

(1640-1690) *Herman van Swanevell.* Dalla serie: « Diverses veues desseignees en la ville de Rome... ».

5. ———

(1640-1690) *Herman van Swanevell.* Id., id., id.

6. ———

« Casa Rustico for della Porta del populo ».

(1653 circa) *Herman van Swanevell.* « H. S. fe. et ex... ». Dalla serie: « Diverses veuës dedans et dehors de Rome... 1653 ».

7. Casale rustico.

« For dalla Porta piea ».

(1653 circa) *Herman van Swanevell.* « H. S. fe. et ex... ». Dalla serie: Id., id., id.

8. Ninfeo d'Egeria.

(L'iscrizione nel nostro esemplare è tagliata via).

(1630-1660) *Gabriel Perelle.*

9. ———

« La grotte d'Aquafarelle... ».

(1630-1660) *Gabriel Perelle* da *Jan van Asselyn.* « Dessigné par F. Asselin et gravé par Perelle ». « A Paris chez P. Ferdinand... ».

10. ———

« Veüe de l'Aquafarelle proche de Rome ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel Silvestre. In. et Fe. ». N. 4 della serie: « Veües de differents Lieux dessinée[s]. et gravées au naturel par Isr. Sylvestre ».

11. La grotta d'Egeria.

« La grotta di Egeria ».
(1640-1690) *Herman van Swanevelt.* « Herman van Svanevelt Inventor fecit et excudit ».

12. ———

(XVII secolo) *Jean Morin* da *Cornetis Poetenburg.* « Morin sculp. et excudit ». « C. V. Poelenburg pinxit ».

13. ———

« Veduta della fonte e della Spelonca d'Egeria fuor della porta Capena or di S. Seb.no ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

14. ———

« Veduta del Tempio delle Camene, anticamente circondato da un bosco nella valle di Egeria, si vede fuori di Porta Latina nella valle detta la Gaffarella ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. e inc. ».

15. Torre sconosciuta.

(1640-1690) *Herman van Swanevelt.* Dalla serie: « Diverses veuës desseignees en la ville de Rome... ».

16. Osteria di prima porta.

« Hosteria a priema porta ».
(1640-1690) *Hermann van Swanevelt.* « H. S. fe. et ex... ». Nel gabinetto conservasi il disegno dello stesso Swanevelt per questa incisione.

17. S. Urbano alla Caffarella.

« Veduta del Tempio di Bacco oggi detto S. Urbano ».
(XVIII secolo) *Laura Piranesi.* « Laura Piranesi inc. ».

18. ———

« Veduta interna dell'antico Tempio di Bacco in oggi Chiesa di S. Urbano due miglia distante da Roma, fuori di porta S. Sebastiano ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi diseg. ed incise ».

19. ———

« Veduta del Tempio di Bacco, in oggi Chiesa di S. Urbano, distante due miglia da Roma fuori della Porta di S. Sebastiano ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Batt. Piranesi Arch. F. ».

20. Via Appia.

« Parte dell'antica Via Appia fuori di Porta S. Sebastiano circa tre miglia ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi fecit ».

VIII.

Edifici antichi vari.

1. Basilica di Costantino.

« Templi Pacis..., quae supersunt, ruinae... ».
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 8 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

2. ———

« Vestigij del Tempio della pace... ».
(1575) *Etienne du Pérac.* N. 5 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

3. ———

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalle serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

4. ———

« Tempio della Pace ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Silvestre fecit ».

5. ———

« Campo Vacina ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Sylvestre ».

6. Basilica di Costantino.

Veduta posteriore. « Tempio della Pace ».

(1642) *Giambattista Mercati*. Serie anonima di vedute romane.

7. ———

« Veduta degli avanzi del Tablino della casa aurea di Nerone, detti volgarmente il tempio della Pace ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi architetto fec. ».

8. ———

« Veduta degli avanzi del Tempio della Pace ».

(XVIII secolo). *Laura Piranesi*. « Laura Piranesi inc. ».

9. Basilica di Nettuno.

« Porticus Antonini Pij Im. inter Sciarrae Pantheonisque plateas, iuxta Sancti Stephani templum in Trullo ».

(1569) *Giambattista Cavatieri* da *Giovannantonio Dosio*.

10. ———

Veduta delle piazze Colonna e di Pietro unite. « Disegno della colonna Antonina... ».

(1575) *Etienne du Pérac*. N. 34 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

11. ———

(XVII secolo, fine) *Alessandro Specchi* da *Francesco Fontana*. « Alessandro Specchi Sculp. ». « Francesco Fontana delin. ».

12. ———

Ruderi liberati dalle costruzioni posteriori. « Posticum earundem reliquiarum templi pseudodipteri Antonini Pii... ».

(1762) *Giambattista Piranesi*. « Piranesi F. ». Tav. XXXV della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

13. ———

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*.

14. Castro Pretorio.

Ricostruzione.

(1581) *Ambrogio Brambitta*. « Ambrosius Bram. F. ». « Romae Claudij Ducheti formis 1581 ». « Joannes Orlandi formis romae 1602 ».

15. Giano quadrifronte.

« Iani quadrifrontis templum sic Romae ex Marmore in Foro Boario ».

(1504) *Incisore anonimo*. « Ant. Lafreri formis Romae 1504 ».

16. ———

« Iani Quadrifrontis Templum Romae in Foro Boario ».

(1550) *Incisore anonimo*. « Thoma Barlach excudebat 1550 ». « Henricus Van schoel excudit ».

17. ———

« Iani templum marmoreum in Foro Boario, prope Sanctum Georgium in Velabro... ».

(1569) *Giambattista Cavatieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 2 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

18. ———

« Vestigi del Tempio di Iano quadrifronte, quale anticamte fu posto nel foro boario ».

(1575) *Etienne du Pérac*. N. 12 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

19. ———

Nello sfondo dell' incisione dove si vede Venere che ordina a Psiche di assortire varie sorta di biade. « Indi meschiate uarie biade, et poi... ».

(XVI secolo) *Incisore anonimo italiano col nome di Maestro B col dado*, da *Raffaello*. Dalla serie: « La favola di Psiche ».

20. ———

(1629) *Giambattista Mercati*. Monogr. « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma »

21. ———

« Tempio detto volgarm.te di Giano.

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi*. « Cavalier Piranesi del. e inc. »,

22. Giano quadrifronte.

« Tempio di Giano ».

(XVIII secolo) *Giambattieta* (?) *Piranesi.* « Piranesi fecit ».

23. Minerva medica.

Veduta da settentrione.

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr. « G. M. I. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

24. ———

Nello sfondo S. Maria Maggiore.

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr. « G. M. I. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

25. ———

« Tempio di Minerua Medica ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Siluestre fecit ».

26. ———

« Veduta del Tempio ottangolare di Minerva Medica ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ».

27. Portico d'Ottavia.

« Veduta interna dell'Atrio del Portico di Ottavia ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

28. ———

« Veduta dell'Atrio del Portico di Ottavia ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

29. Settizonio di Severo.

« Luci Septimi Seueri sepulcrum ... 1546 ».

(1546) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafreri Sequani formis ».

30. ———

« Septizonij, quod Septimius seuerus Imp. in uia Appia extruxit... ».

(1569) *Giambattista Cavatieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 24 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

31. ———

« Vestigii del Settizonio di Seuero Imperatore, che fu un sepolcro che egli si edificò sopra la strada Appia... ».

(1575) *Etienne du Pérac.* N. 13 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

32. ———

« Luci Septimi Seueri... sepulcrum ».

(1582) *Incisore anonimo.* « Claudii Ducheti formis Romae 1582 ».

33. ———

Nello sfondo si vedono il cosidetto tempio di Vesta e Santa Maria in Cosmedin. « Vestigi del Settizonio di Severo Imperatore, detto la Scola di Vergilio in Roma ».

(1630-1660) *Gabriel Perelle.*

34. ———

Veduta in gran parte fantastica: « Vestige du Septizone de l'Empereur Seuere a Rome ».

(XVII secolo)... *Perelle.* « Fait par Perelle ». « A Paris, chez J. Mariette... ».

35. ———

Paesaggio fantastico.

(XVII secolo) Copia da *Gabriel Perelle.*

36. Trofei di Mario.

« Trophées de Marius ».

(1535, circa) *Philippe de Caylus Paul Britt.* « C. X Sculp. ». « Paul Brigle. In. ». Nel Gabinetto conservasi il disegno originale del Brill, secondo il quale il Caylus incise questa veduta.

37. ———

« Moles lateritia semidiruta... prope templum nunc S. Eusebij... ».

(1569) *Giambattista Cavatieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 25 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

38. Trofei di Mario.

« Vestigij del Castello dell'acqua Martia ouero Iulia...

(1575) *Etienne du Pérac.* N. 27 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

39. ———

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogr. « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

40. ———

« Ruyne des Trophées de Marius.

(1630-1660) *Gabriel Perelle* da *Jan van Asselyn.* « Dessigné par I. Asselin, et graué par Perelle ».

41. ———

« Veduta dell'avanzo del Castello, che prendendo una porzione dell'Acqua Giulia dal Condotto principale... parte ne tramandava per via di Fistole sul monte Celio ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

IX.

Feste e cerimonie.

A) Archi trionfali per possessi pontifici.

1. Arco trionfale.

« Arco trionfale fatto erigere dal Ser.mo Sig.r Duca di Parma alle glorie della Santità di N. S. Papa Clemente XI in occasione del passaggio della Santità sua al possesso di S. Gio. Laterano il dì 10 aprile 1701 ». « Disegno, et Inventione del Cavalier Carlo Fontana... ».

(1701) *Alessandro Specchi.* « Aless. Specchi Sculp. ». « In Roma nella Stamp. di Domenico de Rossi... ».

2. ———

« Arco trionfale fatto erigere dal ser.mo sig.r duca di Parma alle glorie... di N. S. Innocenzo XIII in occasione del... possesso di S. Gio. Laterano il dì XVI novembre MDCCXXI ».

(1721) *Arnold van Westerhout* da *Pompeo Aldrovandini* « Disegno... di Pompeo Aldrovandini... Intagliato... da Arnoldo Van Westerhout ».

3. ———

« Arco Trionfale eretto... nell'ingresso della Piazza del Campidoglio alle glorie della Santita di N.° Sig.re Papa Innocenzo XIII in occasione del solenne Possesso preso in S. Giovanni Laterano il dì 16 novembre 1721... ». « Inventione d'Alessandro Specchi Archit.° del Senato Rom.° ».

(1721) *Francesco Aquila.* « Fran. Aquila Incise ». « Nella Stamp.a di Domenico Rossi... ».

4. ———

« Arco trionfale fatto innalzare dal Ser.mo Sig.r Duca di Parma per il Passaggio della Santità di Nro Sig.re Papa Clemente XII al possesso della Basilica di S. Giovanni Laterano il dì 19 novembre 1730 ». « Disegno, et Invenzione di Pompeo Aldrovandini Bolognese... ».

(1730) *Gaspare Massi.* « Gasparo Massi Incise ».

5. ———

« Arco trionfale inalzato... per il passaggio... di Nostro Signore Papa Benedetto XIV al Possesso della basilica di S. Giovanni Laterano il dì 30 aprile 1741 ». « Disegno ed invenzione del cav.re Ferdinando Fuga... ».

(1741) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi incise ». In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Aplica... ».

6. ———

« Arco trionfale fatto erigere... in occasione del passaggio... di N. S. Papa Clemente XIII al Possesso della basilica di S. Giovanni Laterano il dì 12 novembre 1758. « Disegno ed invenzione del Cav.re Ferdinando Fuga... ».

(1758) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi in-

cise ». In Roma nella Calcografia della R. C. A. ».

B) Feste e cerimonie profane.

7. Giostra coi tori.

Alle falde del Testaccio. « Mons Testaceus ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. « Henri Clinen inuen » N.° 10 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

8. ——

In piazza Farnese. « Farnesiorum palatium ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef* « Henri Cliuen inuen ». N.° 18 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

9. Torneo nel Cortile di Beluedere.

Ai tempi di Pio IV. « Monstra della giostra fatta nel Teatro di Palazzo ridotto in questa forma dalla S.tà di N. S. Pio IV... ».

(1559-1565). *Incisore anonimo*. Monogr.: « H. C. B. ».

10. Torneo del 1565 in Vaticano.

« Dissigno del Torneamento fatto il lune di Carnovale in Roma nel Theatro Vaticano per Ant. Lafreri formis 1565 ».

(1565 circa) *Etienne du Pérac*. « Stefanus Duperac Parisien ».

11. Torneo del 1565.

Pianta del cortile di Belvedere colle indicazioni delle varie partizioni delle squadre dei giostranti e delle linee che essi dovevano seguire nel correre la lancia. «... la bellissima giostra, fattaui questo Carneuale del Anno 1565... per honorare le Nozze dell' Illmo Conte Aniballe Altemps et Illma S.ra Ortensia Borromea, quale in altri fogli si è posta in luce ».

(1565) *Etienne du Perac* (?) Ant.s Lafreri Romae. An. 1565 ».

f

12. Corse di cavalli pel Corso.

(1615) *Aegidius Sadeler* da *Paul Brill*. « Paul Bril inuent ». « Egidi Sadeler excud ». « Januarius ». « Februarius ». Dalla serie: « Menses XII... ».

13. Entrata in Roma dell' Eccl.mo Ambasciatore di Pollonia l' anno 1633. (6 fogli).

(1633) *Stefano Della Bella*.

14. Giostra in Piazza Navona.

(1648) *François Colignon* da *Andrea Sacchi*. « F. Collignon Sculp. ». Dalla pubblicazione: « Festa fatta in Roma... da Vitale Mascardi, Roma, 1648 ».

15. Festa in piazza Navona.

« Circum Urbis Agonalibus ludis olim celebrem dicata triumphali pompa Christo resurgenti Hispana pietas celebriorem reddidit. Anno Jubilei 1650 ».

(1650) *Domenique Barrière*. « Dominicus Barriere Marsi. delin. et sculp. ».

16. Carnevale.

« Prospetto et apparato del Palco dove la Maestà della Regina di Svetia, nei giorni del Carnevale, si trattiene a vedere il corso de' Palii et comparsa delle Maschere su la piazza di S. Marco in Roma ».

(1669-1691) *Giovambattista Falda*. « Gio. Batta Falda Invent. delin. et incise ». « Gio. Giacomo Rossi le stampa in Roma... ».

17. Piazza Navona empita d'acqua.

Nella parte centrale diguazzano carrozze e cavalieri. « Prospetto della nobil piazza Navona con li nuovi edifici et col' lago delle fontane et passeggio delle carrozze in tempo dell'estate ».

(1669-1691) *Giovamballista Falda*. « Gio. Batta Falda delin. e fece ». « Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma... ».

18. « Prospetto del Palazzo Pontificio nel Quirinale,

detto Monte Cavallo ». Con la solenne comparsa delle sontuose Carrozze dell' Ecc. signor Prencipe... de Liechtenstein... ».

(1692 circa) *Gomar Wouters.* « G. Wouters Cavalier delin. et sculp. ». « data in luce da Domenico de Rossi... in Roma... il dì 15 luglio 1692 ».

19. « Cortile del Palazzo Altemps,

abitato dall' Ecc.mo e Rmo Sig.r Cardinal Merchior di Polignac Ministro della Maesta Cristianissima in Roma, Magnificamente ornato con Disegno dell' eruditissimo Cavalier Pietro Leone Ghezzi... in occasione della Nascita del Real Delfino di Francia il dì 6 novembre 1729 ».

(1729) *Filippo Vasconi* da *Salvatore Colonelli Sciarra.* « Filippo Vasconi incise... ». « Salvatore Colonelli Sciarra delin. ».

20. « Cavalcata di D. Lorenzo Colonna,

ambasciatore del Re delle due Sicilie per presentare la Chinea a Benedetto XIV ».

(XVIII secolo) *Giuseppe Vasi.* « G. Vasi dis. ed inc. ».

C) Feste e cerimonie religiose.

21. Pio V benedice gli agnelli pasquali di cera.

« Consecrationes agnorum caereorum... ».

(1567) *Incisore anonimo.* « Typis Bart. faleti Romae 1567 ».

22. Giubileo del 1575.

Papa Gregorio XIII muove processionalmente ad aprire la Porta Santa, attraversando l'atrio dell'antico S. Pietro.

(1575) *Giambattista Cavalieri.* « Anno Iobilei MDLXXV ». « Joannes Baptista de Cavallerijs Tridentinus ».

23. La benedizione papale dalla loggia di S. Pietro.

(XVI secolo) *Incisore anonimo.* « Petri de Nobilibus Formis ». « Romae ex typis Antonij Lafreri Sequani ».

24. Ordine della Cavalcata del Sommo Pontefice « quando piglia Possesso a Santo Giovanni Laterano ».

(Stampato su 11 fogli, dei quali noi abbiamo soli nove).

(XVI secolo fine). *Antonio Tempesta.* « Antonius Tempesta invent. et sculp. ». « F. L. D. Il Ciartres excudit ».

25. Abside di S. Pietro addobbata per la canonizzazione di cinque Santi.

Alessandro VIII in trono. « Cav.er Carlo Fontana Architetto ».

(1691) *Alessandro Specchi.* « Alesandro Spechi D. S. ». « Nella Stamperia di Domenico de Rossi... in Roma... l'Anno 1691 ».

26. « Facciata della Chiesa di S. Agostino di Roma,

fatta coll' occasione di Solennizzare l'Ottavario di S. Gio. di S. Facondo l'anno 1691 ».

(1691) *Robert van Audenaerde.* « R. V. A. Audenard del. et sculp. ».

27. ———

« Delineazione della solenne abiura fatta da Michele Molinos nella Chiesa di S.a M.a sopra Minerva il dì 3 settembre 1657... ».

(1657) *Arnold van Westerhout.* « Arnoldo Van Westerhout delin. Intagl. stampa e vende... in Roma... ».

28. ———

« Prospetto della Reale Chiesa della S.ma Trinità de Monti in occasione delle

sontuose feste celebrate dall' Em.mo Sig.r Card.e Destrees titolare di essa in rendimento di grazia per l'estirpazione dell' Eresia in Francia ».
(XVII secolo) *Pietro Santi Bartoli.* « Ex plurium inventis Pet. sanct[i]. Bart. incidit ».

29. Facciata della chiesa di S. Agostino di Roma.

Gran funzione nell'abside di S. Pietro. Il papa con tutti i cardinali. « Prospetto del Teatro ».
(XVII secolo, seconda metà) *Alessandro Specchi.* « Alessandro Specchi D. S. ».

30. ———

Conclave del 1700, nel quale fu eletto Clemente XI. « Nuova ed esatta pianta del Conclave... ».
(1700) *Robert van Audenaerde.*

31. ———

« Nuova ed esatta pianta del Conclave... per l' eletione del nuovo (papa) fatto nella sede vacante di Clemente XI ».
(1721) *Arnold van Weslerhout.*

32. ———

« Disegno del sontuoso Sagro Apparato ordinato nella Tribuna della Basilica di S. Lorenzo, in Damaso... nella Settimana Santa dall' Emo, e Rmo Sig.r Cardinale Ottoboni... l'Anno Bisestile 1728 ».
(1728) *Filippo Vasconi* da *Alessandro Mauri.* « Filippo Vasconi sculp. ». « Alessandro Mauri delin. ».

33. ———

« Prospetto della Facciata fatta nella Basilica di S. Giovanni Laterano in occasione della Canonizatione di S. Giovanni Nepomuceno 1729 ».
(1729) *Andrea Rossi* da *Ferdinando Reijffi.* « Andrea Rossi Incise in Roma con lic. de Super. A. 1729 ». « Ferdinando Reijffi invent. e diseg. ».

34. ———

« Prospetto dell'Apparato... nella Basilica Vaticana... in occasione della solenne Canonizzazione fatta dalla San.ta di Nro Sig.re Papa Benedetto XIV..., a dì 29 giugno 1746 ». « Luigi Vanvitelli Architetto inventò ».
(1746) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi incise cò li de Su. ».

35. ———

« Prospetto interiore del Tempio Vaticano veduto nelle sere di Giovedì, e del Venerdì Santi al chiarore della gran Croce di metallo illuminata, sospesa nella Nave principale dinnanzi all'Altar Maggiore quando la Santità Sua si porta alla venerazione del Volto Santo ».
(1787) *Francesco Piranesi* da *Louis Jean Desprez.* « Cav. Franco Piranesi inc. 1787 ». « Despres del. ».

36. ———

« Il Santo Padre in atto d'adorazione innanzi al Sacramento esposto solennemente da Lui nella Cappella Paolina in Vaticano la Domenica dell'Avvento. Si la grandiosa illuminazione che tutto il rimanente della macchina, sono invenzione e disegno del Bernino ».
(1787) *Francesco Piranesi* da *Louis Jean Desprez.* « Cav. Frnco Piranesi inc. 1787 ». « Dêspres delin. ».

37. ———

« Progetto della Facciata della Chiesa di S. M. d'Araceli ornata riccamente... per la Canonizzazione di S. Margherita da Cortona... ».
(XVIII secolo) *Filippo Vasconi* da *Emanuele Rodriguez.* « F. Vasconi sculp. ». « Emanuelle Rodriguez de Santus Lusitanus inv. e delin. ».

D) FUNERALI.

38. Funerale.

Funerali di Sigismondo Augusto, re

di Polonia in S. Lorenzo in Damaso. « Funebris Pompa... cohonestavit ».
(1572) *Incisore anonimo.*

39. Funerale.

« Modelo del Tumulo que la nacion de los españoles hizo en Roma en su yglesia de Sañtiago en las Honras de la magestad de Rey Don Philippe terzero IIII D. Agosto de 1621 ».
(1621) *Valerian Regnard* (Regnartius). « Valerianus Regnartius sculpsit ».

40. ———

« Catafalco per il funerale di Gregorio XV ». « Jacomo Lippa inventore da Budrio Pittore ».
(1624) *Oliviero Galli.* « Oliviero Gatti intagliò 1624 ».

41. ———

« Catafalco eretto nella Basilica Vaticana per le solenni essequie celebrate nella morte del Sommo Pontefice Alessandro VIII seguita il primo Febraro 1691 ». « Architettura di Maria de Rossi ».
(1691) *Alessandro Specchi.* « A. S. del. Scul. ». « Dato in luce da Domenico de Rossi... in Roma... ».

42. ———

Funerali di Giovanni Sobiesky. « Delineatio honorarij Tumuli ac funebris Pompae... Romae in Templo S. Stanislai Poloniae Nationis, cum Joanni Tertio immortalis memoriae Regi Poloniae... solemni ritu persolveret Em̃. et Rm̃. Carolus Cardinalis Barberinus... ».
(XVII secolo, fine) *Francesco Barloli* da *Sebastiano Cipriani* « Franciscus Bartolus incid. ». « Sebastianus Ciprianus Arch. inuen. et delin. ».

43. ———

Decorazione della facciata di S. Giacomo degli Spagnoli in onore di Don Filippo IV. (Le iscrìzioni sono a penna).
(XVII secolo) *Nicolò Pinson.* « Nicolo Pinson Valentiniano Gallo Inuen. et sculp. ».

44. ———

« Castrum Doloris erectum Romae in Templo S. Antonij Nationis Lusitanae in Funere Petri II Portugalliae Regis an. 1707 ». « Eques Carolus Fontana Inuen. et delin. ».
(1707) *Nicolò Oddi* e *Domenico Franceschini.* « Nicolaus Oddi et Dominicus Francischinus Incid. ».

45. ———

Stesso funerale. « Latus Templi lugubri apparut exornatum ». « Eques Carolus Fontana Inu. et delineavit. ».
(1707) *Nicolò Oddi* e *Domenico Franceschini.* « Nicolaus Oddi et Dominicus Franceschini inciderunt. ».

46. ———

« Catafalco eretto nella Basilica Vaticana per le solenni esequie celebrate nella morte del Sommo Pontefice Clemente XI seguite li 19 marzo 1721 ». « Architettura di Filippo Barigioni ».
(1721) *Francesco Aquila.* « Nella Stamp.ª di Domenico de Rossi... ».

47. ———

« Catafalco eretto nella Basilica di S. Clemente in occasione delle solenni Esequie per la Gloriosa Memoria d'Augusto II Re di Polonia ». Il solo catafalco.
(1733) *Andrea Rossi* da *Filippo Barigioni.* « Andreas Rossi sculp. Romae... ». « Philippus Barigioni Archict. inven. et delin... ».

48. ———

« Spaccato per il lungo della Basilica di S. Clemente ornata... in occasione delle Solenni esequie per la gloriosa memoria di Augusto II Re di Polonia... ».
(1733) *Andrea Rossi* da *Filippo Barigioni.* « Andrea Rossi sculp. Rom. sup. lic. 1733 ».

« Filippo Barigioni Archit. inven. et delin. ».

49. Funerale.

« Funeris Pompa 10 Kal. Febrnarij anni 1735. A. B. B. duodecim Apostolorum, ad B. B. Petri, et Pauli Basilicam in qua Maria Clementina Magn. Britan. Regina fuit Sepulta ».

(1735) *Rocco Pozzi* da *Giovan Paolo Pannini*. « Roccus Pozzi sculp. Romae... ». « Joann Paulus Pannini inv. et delin. ».

50. ———

« Funeris Apparatus in B. B. duodecim Apostolorum Aedibus ubi Mariae Clementinae Magn. Britan.... Reginae 10 Kal. Februarij anni 1735 a S. R. E. Cardinalibus... fuerunt persoluta ». « Eques Ferdinandus Fuga... invent. ».

(1735) *Baldassare Gabbuggiani*. « Balthasar Gabbuggiani Sculp. ».

51. ———

« Aparato e Catafalco delle solenni Esequie celebrate il dì 12, 13, 14 di Maggio 1740 nella Ven. Chiesa di S. Giovanni della Nazione Fiorentina per la Morte del Sommo Pontefice Clemente XII ». « Con disegno, e Architettura del Caval.r Ferdinando Fuga ».

(1740) *Giuseppe Vasi*. « Gius.e Vasi diseg. ed incise ».

52. ———

« Catafalco eretto nella basilica vaticana per le solenni esequie celebrate nella morte del Sommo Pontefice Benedetto XIV seguita li tre Maggio 1758 ». « Architettura di Paolo Posi ».

(1758) *Domenico Cigni* da *Giuseppe Palazzi*. « Domenico Cigni incise ». « Giuseppe Palazzi delineò ». « In Roma nella Calcografia della R. C. A.... ».

53. ———

« Diseño de la fachada que se formò en la puerta principal de la Real Yglesia de Santiago de la Nazion Española para las suntuosas Exequias..... del Rey D.n Fernando VI ».

(1759) *Carlo Baroni* da *Giuseppe Panini*. « Carlos Baroni lo gravò en Roma... 1759 ». « Diseño ed invencion de D. Joseph Panini... ».

54. ———

« Vista del Tumulo, y magnifico aparato interior, que se hizo en la Real Yglesia de Santiago de la Nacion Española, para las solemnes Exequias de la Magestad del Rey D.n Fernando VI ». « Dibuxo, e invencion de D. Joseph Panini... ».

(1759) *Giuseppe Vasi*. « Joseph Vasi lo gravò en Roma... 1759 ».

55. ———

« Prospecto del magnico Tumulo... de la R.e Ygl.a de Santiago de los Españoles en Roma... por la gl: me: de la Md de D.a Isabel Farnesia Reyna de España el dia 26 Nov.bre 1766 ». « Dibuxo e invencion de D. Franc. Golia ».

(1766) *Giuseppe Vasi*. « Lo gravò el Cav. Joseph Vasi ».

56. ———

« Prospetto della Tribuna, ed Altare maggiore della Basilica di S. Clemente ornata di apparato funebre per l'Esequie della G. M. di Augusto II Rè di Polonia ».

(XVIII secolo) *Carlo Marchionni* da *Filippo Barigioni*. « Carolus Marchionni Archit. Rom. Sculpsit ». « Philippus Barigioni Archit. inven. et delin. ».

57. ———

« Prospetto interiore della Porta principale della Basilica di S. Clemente ornata d'apparato funebre in occasione dell'Esequie per la G. M. di Augusto II, Rè di Polonia ».

(XVIII secolo) *Carlo Marchionni* da *Filippo Barigioni*. « Carolus Marchionni Rom. Sculpsit. ». « Philippus Barigioni Archit. inven. et delin. ».

58. Funerale.

« Prospectus funeris Joannis V Lusitaniae Regis... in Oratorio Divi Antonij apud Basilicam S. S. XII Apostolorum Urbis... ». « Joseph Ferroni Archit.. inv. ».

(XVIII secolo) *Francesco Mazzoni*. « Franciscus Mazzoni sculp. Romae ».

E) Fuochi artificiali.

59. Fuochi artificiali.

« Castello S. Angelo di Roma con la girandola ».

(XVI secolo) *Incisore anonimo*. « Nicolaus uan Alste Bruxellensis ded. ».

60. ———

Girandola a Castel S. Angelo. « Castello S. Angelo di Roma con la Girandola ». « Disegno de la girandola... ».

(XVII secolo, principio) *Incisore anonimo*.

61. ———

Girandola a Castel S. Angelo.

(1657) *Giambattista Galestruzzi* da *Gianfrancesco Grimaldi*. « Gio. Fran. Grimaldi Bolognese inven. ». « Gio. Batta. Galestruzzi fece 1657 ».

62. ———

« Prospetto della salita del monte Pincio illuminata con due ordini di candelabri...».

(XVII secolo). *Pietro Santi Bartoli*. « Pet. Santi Bart. Inc. ».

63. ———

« Macchina de' Giuochi di fuoco fatta fare da Gio. Giacomo de Rossi in Roma alla Pace, in occasione delle universali allegrezze della Christianità, per la gloriosa conquista della Città di Buda... Inventione e disegno del celebre Pittore Ciro ferri Romano ».

(XVII secolo, fine) *Incisore anonimo*.

64. ———

« Prospetto in veduta della Prima Macchina fatta ergere per la Presentazione della Chinea alla S.ta di Nro S.re Benedetto XIII..., è fatta ardere con Fuochi di vago artifizio per lo spazio di un ora la sera delli 8 Settembre 1724 ».

(1724) *Francesco Aquila* da *Alessandro Specchi*. « Francesco Aquila Sculp.... ». « Alesandro Specchi Archit. inuent. et delin. ».

65. ———

« Veduta della Machina di fuoco artifiziato... fatta innalzare in Piazza di Spagna dal... Cardinal Bentivoglio d'Aragona in occasione de i reciprochi Matrimonii fra le Reali Corone di Spagna, e Portogallo... «. « La sud.a Machina fu fatta ardere in Roma la sera delli 4 Luglio 1728 «.

(1728) *Filippo Vasconi*. « Filippo Vasconi sculp. ».

66. ———

« Préparatifs du grand feu d'artifice que S. E. M. le Cardinal de Polignac fit tirer a Rome dans la place Navonne le 30 Novembre 1729 pour la Naissance de Monseigneur le Dauphin ».

(1729) *Charles, Nicolas Cochin* da *Giovan Paolo Panini*. « Gravé par C. N. Cochin le Fils ». « Peint par I. P. Panini ».

67. ———

« Gran Machina di Fuoco artificiale... fatta fare il dì 30 Novembre 1729 in Piazza Navona col disegno del... Cavalier Pietro Leone Ghezzi dal... Cardinal di Polignac... ». « Salvatore Colonnelli Sciarra disegnò l'Architettura ».

(1729) *Gaetano Piccini*. « Gaetano Piccini inventò le Figure ed intagliò in Roma... ».

68. ———

« Prospetto del Campidoglio illuminato in occasione del possesso della Basilica di S. Giovanni Laterano preso da Nostro Signore Clemente Papa XII... ».

(1730) *Girolamo Rossi*. «... intagliato da Girolamo de Rossi ».

69. ———

« Macchina di fuoco artifiziato... fatta inalzare in Piazza di Spagna per le regie

nozze delle Maestà di Don Carlo Borbone, e di Maria Amalia di Sassonia Rè, e Regina delle due Sicilie... ». « Caval. Ferd. Fuga... Inventò ».
(1738) *Michele Sorellò.* « Michele Sorellò Sculp. ».

70. Fuochi artificiali.

« Macchina artificiale... allusiva alle Nozze del Real Delfino, e Maria Teresa infante di Spagna, fatta erigere in Roma nella Piazza Farnese da Monsignor di Cauillac... nel Mese di Maggio 1745 ».
(1745) *Louis Joseph le Lorrain* da *Giuseppe Panini.* « Lovis Le Lorrain sculp. ». « Giuseppe Panini inventò ».

71. ———

« Prospetto del Campidoglio illuminato ».
(XVIII secolo, metà) *Girolamo De Rossi.* «... intagliato da Girolamo de Rossi ».

72. ———

« Veduta della Girandola che si fa in Roma nella Mole Adriana, detta Castel Sant'Angelo ».
(1753 circa) *Adrien Manglard.* « Adr. Manglard fecit. ».

73. ———

«... il Disegno della Facciata fatta dall'Eccmo Sig.re Card. Crivelli al suo Palazzo di Piazza Colonna li 20 settembre 1761 ».
(1761) *Giuseppe Vasi* da *Giuseppe Palazzi.* « G. Vasi incise - Giuseppe Palazzi disegnò ».

X.

Fôri antichi.

1. Fôro di Augusto.

L'arco dei Pantani e le rovine del Tempio di Marte vendicatore. « Pars alia eiusdem Fori, Traiani Imp. ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* di *Giovannantonio Dosio.* N. 16 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

2. ———

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi fece ».

3. ———

« Veduta degli avanzi del Foro di Nerva ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Batt. Piranesi Archit. F. ».

4. Fôro di Nerva.

Nel quale notasi il Tempio di Minerva, ora distrutto, come sfondo ad una satira, a quanto pare letteraria. « Potentia et opes, nisi virtute nitantur mox interire conspicies ». « Qui caret... MDLIII. ».
(1553 circa) *Michele Lucchesi* (?). « M. L. cum... ».

5. ———

Le Colonnacce. « Pars Fori Traiani, quod inter Neruae Forum, Capitolium, et collem Quirinalem... ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 13 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

6. ———

« Pars alia eiusdem fori, Traiani Imp. ».
(1569, circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 14 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

7. ———

Nello sfondo dietro il Tempio di Minerva si vedono le rovine del Foro di Augusto. « Pars alia eiusdem Fori, Traiani Imp. ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 15 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

8. ———

Vedonsi le Colonnacce e di più un arco del muro esteriore e le rovine del

tempio di Minerva ora scomparsi. «Vestigij del foro di Nerua Imperatore, qual fu anche chiamato transitorio... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 6 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

9. Fôro di Nerva.

« Vestigi del Foro di Nerva Imperatore in Roma».

(XVII secolo) *Incisore anonimo*. Copia dall'incisione di Etienne du Pérac.

10. ———

« Veduta degli avanzi del foro di Nerva».

(XVIII secolo) « C. Piranesi f.».

11. ———

« Parte del Foro di Nerva...».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi*. « Piranesi F.».

12. Fôro Romano.

« Veduta di Campo Vaccino». (A penna).

(1545) *Philippe de Caylus* da *Marten van Hemsckerk*. « C. x. S.». « Hemsckerk. del. Romae anno 1545». (A penna).

13. ———

Veduta a volo d'uccello dal Campidoglio. « Forum boarium, Romae».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. « Henri Cliuen. inuen.». N. 14 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud.».

14. ———

Veduta generale del versante meridionale del Campidoglio. « Via Sacra, quae a Curia ueteri prope arcum Constantini Imp. incipiens, ad Capitolij radices pertingebat ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 23 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium ... reliquiae ».

15. ———

« Fori Romani pars, quae respicit Capitolium... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 21 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

16. ———

Le tre colonne del Tempio di Castore e Polluce.

« Templi Veneris Genetricis.... columnae ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 6 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

17. ———

« Vestigij d'una parte del Campidoglio che guarda uerso il foro Romano che oggi si dice campo uaccine... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 2 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

18. ———

« Vestigij dell'arco di Settimio Seuero, quale fù d' opera composta..., tutti li sopradetti luochi terminauano il foro Romano».

(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 3 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

19. ———

« Parte del Monte Palatino Verso Il foro Romano... Oggidi tutta questa piazza si chiama Campo Vacchina... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 7 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

20. ———

« Vestigij del Tempio di Faustina, qual gli fu drizzato da Antonino Pio suo marito sul foro Romano et uia Sacra...».

(1575, circa) *Etienne du Pérac*. N. 4 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

21. ———

Si vede nello sfondo sul fianco della statua di Marforio: « Quest'è di Roma un nobil cittadino... ».

(1581 circa) *Nicolas Beautrizet.* « Romae Claudij duchetis formis 1581 ». « Henricus Van schoel formis ».

22. Fôro Romano.

Arco di S. Severo, tempio di Saturno e dintorni. « L'arco di Settimio, il Tempio di Giove Stature, e Campidoglio ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.* « Guil.mo van Nieuw'lant fecit et excud. Antuerpiae ». « C. Dankerts Excudit ».

23. ———

Tempio di Saturno, Torre di Nerone e Ss. Cosma e Damiano. « Tempio di Venere, Tempio di Romolo e Remo, Tempio della pace, torre melitie, e portico del Tempio d'Antonino e Faustina ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.*

24. ———

Veduto dall'arco di Settimio Severo.
(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

25. ———

Lato meridionale.
(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

26. ———

Visto dal Tempio di Castore e Polluce.
(1633-1636) *Stefano Della Bella.* « Stef. Della Bella jnuent fecit ».

27. ———

Non se ne vede che un brevissimo tratto, chiuso a destra dalle prime colonne del tempio di Antonino e Faustina e terminato all'orizzonte dal Palatino. « Templi Antonini Pij et ruderorum Palatinorum fragmenta in foro Boario ».
(1633-1636) *Stefano Della Bella.*

28. ———

« Via Sacra detta Campo Vaccino ».
(1636, circa) *Claude Gellée.* « Claude Gellée inuent. et sculp. ».

29. ———

Avanzi del tempio di Castore e Polluce ed il Fontanone. « Partie du Campe Vacine ».
(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

30. ———

« Partie du Temple de Faustine ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

31. ———

Visto dal Campidoglio. « Veüe du Campo Vacine ».
(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

32. ———

« Campo Vacina ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

33. ———

« Veue du Campo Vacine et Colisée a Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Silvestre sculp. ». « Israel excud. cum privil. Regis ».

34. ———

Veduto dal Tempio di Castore e Polluce.
(XVII secolo) *Incisore anonimo.* « Altra veduta di Campo Vaccino ». « Gio. Iacomo Rossi le stampa in Roma... ».

35. ———

Visto dal Tempio di Antonino e Faustina, del quale si scorgono le colonne del lato destro. « Partie du Temple de Faustine ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo francese.*

36. ———

« Partie du Campe Vacine ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo francese.*

37. ———

« Veduta di Campo Vaccino ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo.*

38. Fôro Romano.

« Veüe du Campo Vacine ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo francese.*

39. ———
(XVIII secolo, fine) *Laura Piranesi.*

40. ———
« Veduta di Campo Vaccino ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. scolp. ».

41. ———
« Veduta di Campo Vaccino ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. e inc. ».

42. ———
« Arco di Settimio Severo ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

43. ———
« Veduta del Sito, ov'era l'antico Foro Romano ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

44. Fôro Traiano.

Una delle esedre.
(1510-1570) *Hieronymus Cock.* « H. Cock cum priuilegio ».

45. ———
Una delle esedre. « Thermae Lateritiae Pauli Aemilij propé Traiani Forum ad radices Quirinalis montis ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 37 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

46. ———
« Disegno della colonna Traiana... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 33 della serie: « I vestigi dell' antichità di Roma... ».

47. ———
(XVI secolo, fine) *Ambrogio Brambilla.* « Nicolaus van Aelst... 1589 ».

48. ———
« Piazza della Colona Trojana ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Sylvestre ».

49. ———
« Colone Traiane ».
(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

50. ———
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ».

XI.

Giardini e ville.

1. Giardino del Cardinal Cesi.

(1545 circa) *Philippe de Caylus* da *Marten Van Hemsckerck.* « C. Scul. ». « Hemsckerck del. ».

2. Giardini vaticani.

« Vero dissegno degli stupendi edifitii giardini boschi fontane et cose meravigliose di Belvedere in Roma ». (Copia dell' incisione di Mario Cartarus).
(1579 circa) *Ambrogio Brambilla.* (Monogramma). « Romae, Henricus van schoel formis, 1579 ».

3. ———
« Veduta del Giardino Vaticano di Belvedere, ornato di edifizi e di fontane sotto il Pontificato di Pio IV... ».
(1765 circa) *Antonio Capellan* da *Francesco Panini.* « Antonio Capellan sculp., Francesco Panini delin. ». « Data alla luce in Roma nella Calcografia della Rev. Camera Apostolica... 1765 ».

4. Giardino sconosciuto.

Con statue entro nicchie.
(1536 circa) *Philippe de Caylus* da *Marten Van Hemsckerck.*

5. Villa presso il Colosseo.

« Palais de la Vigne du Cardinal Pie, proche du Colisée ».
(1642-1648) *Israel Silvestre* « Graué par Israel silvestre ».

6. Vigna di Papa Giulio.

Ninfeo. « In Vinea Julii III P. M. ».
(xvi secolo) *Incisore anonimo.* « Henricus Van schoel excudit ».

7. ———

« Vinnia Papa Julio in via flaminia ».
(1653) *Herman Van Swanevelt.* « S. H. fe. et ex.... ». Dalla serie : « Diuerses venës dedans et dehors de Rome... 1653 ».

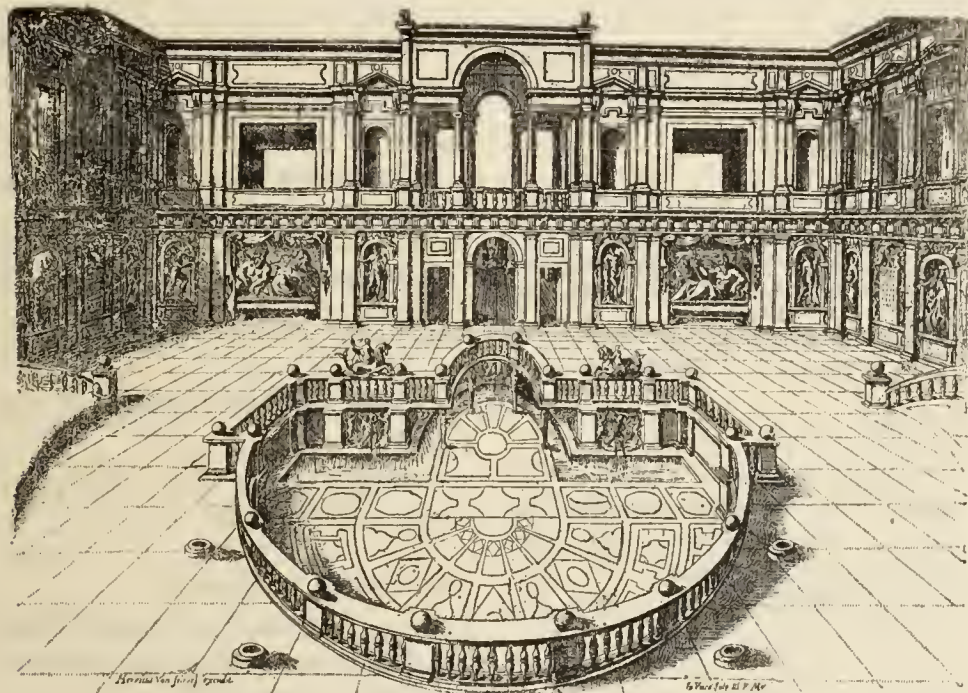
8. Vigna Manfroni.

« Vinia Mamfrona for della porta pinciana ».
(1653) *Herman Van Swanevelt.* « H. S. fec. et ex. cum pr. Re ». Dalla serie : « Diverses venës dedans et dehors de Rome... 1653 ».

9. Villa Albani.

« Prospetto del Portico semicircolare della Villa Albani ».
(1780) *Antonio Capellan* da *Francesco Panini* « Antonio Capellan incise, Francesco Panini delin. ». « In Roma presso Carlo Antonini... l'anno 1780 ».

10. ———

« Veduta della Villa dell'Emo Signor Card. Alesandro Albani fuori di Porta Salaria ».
(xviii secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi* « Cavalier Piranesi inc. ».

INCISORE ANONIMO DEL XVI SECOLO.

Ninfeo della Vigna di Papa Giulio.

11. Villa Borghese.

Il Casino.
(xviii secolo) *I. Verkruys.* « I. Verkruys f. ».

12. ———

Il casino.
(xviii secolo) *Incisore anonimo.*

13. Villa Cesi.

Si notano parecchie grandi statue di deità mitologiche.
(1536 circa) *Philippe de Caylus* da *Marten Van Hemsckerck* « C x S. ». Hemscherck... ».

14. Villa Costaguti.

presso il cosidetto Tempio di Vesta. « Villa Cost. Senat. Roman. ».
(1766) *Jean Claude Richard de Saint-Non.* da *Hubert Robert.* « Saint Non Sc. 1766 ». « Robert del. ».

15. Villa Ludovisi.

Il casino.
(XVII secolo, prima metà) *Johann Wilhelm Baur.*

16. Villa Mattei.

« Giardino dell'Ill.mo Sig.re Ciriaco Matthei posto nel Monte Celio ».
(1614) *Giacomo Lauro* da *Matteo Pampani.* « Jacomo Lauro Romano F.... » « Mattheo Pampani Architetto disegno ». « Roma Con Licentia de Superiori 1614 ».

17. Villa Medici.

Facciata posteriore e giardino. « Disegno et sito del sontuoso Giardino et Palazzo... del Ser.mo Gra.duca di Toscana nel Monte Pincio ».
(1602 circa) *Domenico Buti* (?). « Henricus Van schoel excudit (1602) ».

18. ———
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

19. ———
« Romae in Hortis Medicaeis, vas marmoreum eximium ».
(1656) *Stefano Della Bella.* « S. T. Bella 1656 ».

20. Villa Pamphili.

« Entrée de la Vigne du Prince Pamphile hors la porte de S.t Pancrace a Rome ».
(XVII secolo)... *Perelle.* « fait par Perelle ». « A Paris Chez I. Mariette... ».

21. ———
« La veue de la Vigne Pamphile du Costé des Jardins ».
(XVII secolo) ... Perelle. « faict Par Perelle ».

22. ———
« Veue de l'Amphiteatre de la Vigne Pamphile ».
(XVII secolo) ... *Perelle.* « Fait par Perelle ». « A Paris chez I. Mariette... ».

23. ———
« La Fonteine de Venus de la Vigne Pamphile ».
(XVII secolo)... *Perelle.* « A Paris Chez I. Mariette... ».

24. ———
« Veuë de la Vigne Pamphile du côte du Midy ».
(XVII secolo) *Franz Ertlinger.* « A Paris chez I. Mariette ruë S.t Jacques, à la Victoire. Avec Privilege du Roy ».

25. ———
« Villa Panfili fuori di Porta S. Pancrazio ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cav. Piranesi F. ».

26. Villetta campestre.

(1640-1690) *Herman van Swanevelt.* Dalla serie: « Diuerses veues desseignées en la ville de Rome... »

27. Villa Romana non identificata.

(XVII secolo, prima metà) *Johann Withelm Baur.*

28. Villa incognita.

Due grandi statue all'ingresso di un viale.
(XVII secolo, prima metà) *Johann Withelm Baur.* Dalla serie: « Vedute de' giardini ».

29. ———
Nello sfondo vedesi un fontanone, ornato nell'alto da un'aquila fra due gigli.
(XVII secolo, prima metà) *Johann Withelm Baur.* Dalla serie: « Vedute de' giardini ».

XII.

Mura e porte.

1. Mura di Roma

ed antiche fortificazioni del Vaticano viste da Ponente.

(1642-1648) *Israel Silvestre* (?). « Mariette excud. ».

2. Muro torto alle falde del Pincio.

« Reliquiae substructionum Busti Caesaris Augusti, ab Imp. Aureliano adhibitarum pro Urbis moenibus ... ».

(1762) *Giambattista Piranesi*. Tav. XXII della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

3. ———

(XVII secolo) *Incisore anonimo francese*.

4. ———

(XVII secolo) *Herman Van Swanevelt*.

5. ———

« Veduta che và a Muro torto ».

(1740 circa) *Paolo Anesi*. « P. Anesi del., e sc. ».

6. Porta Cavalleggieri.

(1629 circa) *Giambattista Mercati*. Monogr. « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

7. Porta del Popolo.

(1589 circa) *Incisore anonimo*. « Nicolaus uan Aelst... formis... 1589 ».

8. ———

(XVI secolo) *Incisore anonimo*. « Si stampano in Roma da gioi Jacomo De Rossi alla pace. (Iscrizione posta in luogo di altra più antica, cancellata).

9. ———

« La Madona del Popolo ».

(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Israel excudit ».

10. ———

« Piazza della Madono delle Popolo ».

(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Graué par Israel Syluestre ».

11. ———

« Veue de la Porte de Popolo et du Jardin Justinian ».

(XVII secolo) *François* (?) *Colignon*. « Collignon fecit ».

12. Porta Maggiore.

Ricostruzione. « Veteris aquae Claudiae... nobilis ».

(1549 circa) *Incisore anonimo*. « Antonij Lafrerij Romae 1549». « Henricus Van Schoel excudit ».

13. ———

« Ductus aquae fontium Caerulei et Curtii... hodie porta Maior appellatur ».

(1569) circa *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 26 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliqulae ».

14. Porta Maggiore.

« Vestigii d'una porta de la Città, chiamata Anticamente porta Neuia, hora detta Porta maggiore... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 25 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

15. ———

« Veduta del Monumento eretto dall'Imperatore Tito Vespasiano per aver ristaurati gl'Aquedotti dell'Acque dell'Aniene nuovo e Claudia... ».

(XVIII secolo) *Giambattista*(?) *Piranesi*. « Cavalier Piranesi F. ».

16. Porta San Paolo.

« Veduta del Sepolcro di Caio Cestio ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi*. « Piranesi del. inc. ».

17. Rovine delle antiche mura di Roma presso gli Orti Sallustiani.

« Reliquiae substructionum et anteridum moenium veteris Urbis, Aurelianensibus priorum... ».

(1762) *Giambattista Piranesi*. Tav. XLI della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

XIII.

Palatino.

1. Palatino.

Veduta delle rovine del versante verso il circo Massimo. « Palatini montis prospectus ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Cliuen inuen. ». N. 9 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

2. ———

« Palatini montis aedificiorum, ut nunc cernuntur ruinae hodie Palatium... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 20 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

3. ———

(?) Rovine nello sfondo dell' incisione dov' è S. Giorgio che uccide il dragone.

(1571 circa) *Cornetis Cort* da *Giulio Clovio.* « Cor. Cort. fec. 1571 ». « Cum privile. Gio. Su. Pont. Don Julius Clouius inv. ». « Romae Paulus Palumbus Novarienses curabat Anno 1578 ».

4. ———

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 8 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

5. ———

Veduta in tre fogli. « Vestigij et parte del monte Palatino, dalla parte uerso mezzogiorno che risguarda il circo Massimo et l'Auentino ».

(1575) *Etienne du Pérac.* N. 9 e 10 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

6. ———

« Parte del Monte Palatino Verso Il foro Romano... »

(1575) *Etienne du Pérac.* N. 7 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

7. ———

Alcune rovine.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

8. ———

Edifici incerti; nello sfondo il Colosseo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Id., id., id.

9. ———

Poche rovine della parte volta verso l'Aventino, che vedesi nello sfondo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Id., id., id.

10. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Id., id., id.

11. ———

Rovine fantastiche a quanto pare del Palatino; nel lato destro vedesi il Colosseo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Id., id., id.

12. ———

Alcune rovine del versante meridionale.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. » Id., id., id.

13. ———

(?) Alcune rovine.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Id., id., id.

14. ———

(?) Alcune rovine.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Id., id., id.

15. ———

Poche rovine; nello sfondo vedesi un piccolo campanile; forse quello di S. Bonaventura.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Id., id., id.

16. ———

Lato meridionale; si vede una chiesa, probabilmente S. Anastasia.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Id., id., id.

17. Palatino.

Rovine del versante meridionale.
(1629 circa) *Giamballista Mercali.* Id., id., id.

18. ———

« Parte del Monte Palatino in Roma ».
(1630-1660) *Gabriel* (?) *Perelle.* « Perelle fecit ». « Daman excudit ».

19. ———

« Vestige de la Maison de Ciceron ».
(1630-1660) *Gabriel Perelle* da *Jan van Asselyn.* « Designé par J. Asselin et graué par perele ». « P. Mariette ex. ».

20. ———

Poche rovine. « Ruyne du Palais Maior ».
(1630-1660) *Gabriel Perelle* da *Jan van Asselyn.* « Dessigné par J. Asselin, et gravé par Perelle ». « P. Ferdinand excudit... »

21. ———

Visto da piazza dei Cerchi.
(XVII secolo) *Francesco Desiderio Pistoiese.* « Franciscus Desiderius Pistoriensis faciebat ».

22. ———

Versante verso il Circo massimo.
(XVII secolo) *Jean Morin* da *Cornelis Poelenburg.* « Morin sculp. et exc. ». « C. V. Poelenburch pinxit ». « Auec priuilege du Roy ».

23. ———

(XVII secolo) *Incisore anonimo.* Copia dall'incisione del Perelle.

24. ———

« Templi Antonini Pii et ruderorum Palatinorum fragmenta in foro Boario ».
(1633-1636) *Stefano Della Bella.*

25. ———

Rovine del versante meridionale. « Veuë du Palais Maior a Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel siluestre fecit ». « Israel ex. cum privil. Regis ».

26. ———

« Veduta del Palazzo Maggiore ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Siuestre fecit ».

27. ———

Nello sfondo di una scenetta di genere, nella quale vedesi un ciarlatano che spaccia i suoi specifici.
(1657 circa) *Jean Jacques Boissieu* da *Karel du Jardin.* « K. du Jardin pinxit 1657 ».

28. ———

« Aqueduc du Palais des Empereurs a Rome ».
(XVIII secolo) *L. T. Chenu* da *Charles Nicolas Cochin.* « Gravé par L. T. Chenu f.me Desmaisons ».

XIV.

Palazzi.

1. Palazzo Barberini.

« Veduta sul Monte Quirinale del Palazzo dell'Eccellentissima Casa Barberini, Architettura del Cav.r Bernino ».
(XVIII secolo) *Giamballista* (?) *Piranesi.*

2. Palazzo Chigi in piazza Colonna.

(XVI secolo, fine) *Incisore Anonimo.*

3. Palazzo Cicciaporci, ora Senni.

« Alberinorum Romae Domus, ob singularem Bramantis Architecti Florentini... imago ».
(XVI secolo) *Incisore anonimo.* « Romae Claudij Duchetti formis ». « Henricus Van schoel excudit ».

4. Palazzo Corsini (già Riario) nell'antica forma.

Facciata.
(XVII secolo, fine) *Incisore anonimo.*

5. ———

Pianta del palazzo, edifici annessi e giardino.
(XVII secolo, fine) *Incisore anonimo.*

6. Palazzo Corsini (già Riario) nell'antica forma.

Pianta.

(XVII secolo, fine) *Incisore anonimo.*

7. ———

Prima che nel 1732 il Fuga lo trasformasse ed ingrandisse per il cardinale Neri Corsini.

(Prima del 1732) *Incisore anonimo.*

8. ———

Gran veduta del palazzo, degli edifici annessi e del giardino fin su al Gianicolo.

(XVII secolo, fine) *Incisore anonimo.*

9. ———

« Architettura del Cavalier Ferdinando Fuga ».

(1751) *Giuseppe Vasi.* « Gius. Vasi dis. e incise in Roma 1751 ».

10. ———

« Palazzo Corsini ».

(XVIII secolo) *Bouchard e Gravier* da *Jean Barbault.* « Barbault delin. ».

11. Palazzo della Consulta.

« Veduta del Palazzo fabbricato sul Quirinale per le Segreterie de Brevi e della Sacra Consulta ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Battista Piranesi Architetto dis. e incise ».

12. ———

« Veduta del palazzo fatto edificare dal sommo pontefice Clemente XII sul Quirinale per le segretarie de Brevi e della sagra consulta ». « Architettura del Cavalier Ferdinando Fuga ».

(XVIII secolo) *Baldassare Gabbuggiani.* « Baldassare Gabbuggiani incise ». « In Roma nella Calcografia della Rev. cam. Aplica... »

13. Palazzo della Valle.

La raccolta di statue e di vasi antichi dei della Valle, in un cortile del loro palazzo. « Haec visuntur Romae, in horto card. A Valle... conservata ».

(1535 circa) *Incisore anonimo fiammingo* da *Marten van Heemskerck.* « Cox. exc. 1553 »

14. Palazzo del Quirinale.

« Veduta della Piaza di Montecauallo. Palazo Papale ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

15. ———

(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

16. ———

« Prospetto del Palazzo Pontificio nel Quirinale detto Monte Cavallo ».

(1692) *Gomar Wouters.* « G. Wouters Cavalier delin. et Sculp. ». « dato in Luce da Domenico de Rossi... in Roma... il di 15 luglio 1692 ».

17. Palazzo del Vaticano.

Cortile di Belvedere. « Beluedere Romanum »,

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Cliuen. inuen. ». N. 15 della serie: « Ruinarum varii prospectus.... ». « Philipp. Gall. excud. ».

18. ———

Cortile di Belvedere, nel quale è raffigurato un grande torneo. « Disegno del Torneamento... nel Theatro Vaticano... ».

(1565 circa) *Etienne du Pérac.* « Stefanus Duperac. Parisiis... ». « ... Ant Lafreri formis 1565 ».

19. ———

Il cortile di Belvedere. Vi si corre una giostra alla presenza di Pio IV. « Monstra della giostra fatta nel Teatro di Palazzo ridotto in questa forma dalla S.tà di N. S. Pio 4° come si vede nella stampa della pianta con le sue mesure ».

(1559-1565) *Incisore anonimo.* Monogr.: « H. C. B. ».

20. ———

Veduta dei giardini. « Verc Disegno... giardini... di Belvedere in Roma ».

(1579 circa) *Ambrogio Brambilla.* Monogramma. « Romae Henricus Van schoel formis 1579 ».

21. Palazzo del Vaticano.

(1586 circa) *Incisore anonimo.* « Si Stampano in Roma da gio. Iacomo de Rossi alla pace ». (Iscrizione posta in luogo di altra più antica cancellata).

22. ———

Si vede la loggia papale dalla quale il pontefice benedice il popolo.

(xvi secolo) *Incisore anonimo.* « Petri de Nobilibus Formis ». « Romae ex typis Antonij Lafreri Sequani ».

23. ———

(xvi secolo fine) *Incisore anonimo.* « Nicolaus van Aelst... anno 1589 ».

24. ———

« Veüe de la place et de l'Eglise de S. Piere et du Palais du Pape appelé le Vatican ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Siluestre ». « A Paris chez Pierre Mariette... ».

25. ———

(xvi secolo, seconda metà). *Jean Marot.*

26. ———

Pianta del palazzo colle indicazioni del conclave del 1700, nel quale fu eletto Clemente XI.

(1700) *Robert van Audeuaerde.*

27. ———

Pianta del palazzo coll'indicazione delle varie stanze abitate dai cardinali durante il Conclave nel quale fu eletto Innocenzo XIII.

(1721) *Arnold van Westerhout.*

28. ———

Biblioteca Vaticana; gran sala. « Conspectus Bibliotecae Vaticanae post insignem Aulae accessionem ei factam a Sanctissimo Domino Nostro Clemente Papa XII ». « Romae 25 Apr. an 1735 ».

(1735) *Giambattista Sintes.* « Jo. Bapta Sintes sculp. Romae ».

29. ———

(1764) *Felice Polanzani* e *Francesco Panini.* « F. Polanzani inc. 1764 ». « Franc. Panini del. ». « Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Apos.ca... l'Anno 1765 ».

30. ———

« Veduta del gran cortile di Belvedere architettura di Bramante ».

(1765 circa) *Domenico Montaigu* da *Francesco Panini.* « Domenico Montagù inc. ». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

31. ———

Cortile di S. Damaso. « Veduta del Cortile Vaticano detto di Sisto V... ».

(1765 circa) *Francesco Barbazza* da *Francesco Panini.* « Francesco Barbazza inc. ». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

32. ———

Gran sala della Biblioteca. « Veduta della Biblioteca Vaticana edificata da Sisto V... ».

(1767 circa) *Francesco Barbazza* da *Francesco Panini.* « Francesco Barbazza incis. ». « Francesco Panini delin. ».

33. ———

Giardino della Pigna. « Veduta del giardino di Belvedere, e abitazione pontificia architettura di Bramante. »

(1765 circa) *Carlo Curzio Ceccarini* da *Francesco Panini.* « Carlo Curzio Ceccarini inc. ». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

34. ———

Loggia delle Carte geografiche. « Veduta della Galleria Urbana nel Palazzo Apostolico Vaticano... ».

(1765 circa) *Giuseppe Vasi* da *Francesco Panini.* « Giuseppe Vasi inc. ». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

35. ———

Scala Regia. « Veduta della Scala Reggia... architettura del Cavalier Lorenzo Bernini... ».

(1765 circa) *Giovanni Ottaviani* da *Francesco Panini.* « Gio. Ottaviani inc. ». « Fran.co Panini delin. ». Id., id., id.

36. Palazzo del Vaticano.

Sala Regia. « Veduta della Sala Regia del Palazzo Vaticano... ».

(1766 circa) *Giovanni Ottaviani* da *Francesco Panini.* «Giovanni Ottaviani incis.». « Francesco Panini delin. ». Id., id., id.

37. ———

Logge di Raffaello. « Loggie di Rafaele nel Vaticano ».

(XVIII secolo) *Giovanni Volpato* da *Pietro Camporesi.* « Joannes Volpato sculp. ». « Petrus Camporesi delin. ». A questa incisione seguono altre coi dettagli della decorazione.

38. ———

Galleria dei Candelabri.

(XVIII secolo) *Incisore anonimo.*

39. Palazzo di Montecitorio.

« Prospetto del Palazzo della gran curia Innocenziana... fatto erigere nuovamente nel monte citorio dalla Santità di N. Sig.Re Innocenzo XII ».

(XVII secolo) *Alessandro Specchi.* « Disegnato et intagliato da Alessandro Specchi Architetto ». « Dato in luce da Dom.co de Rossi... ».

40. ———

« Veduta della Gran Curia Innocenziana ».

(XVIII secolo) *Giamballista Piranesi.* « Piranesi F. ».

41. Palazzo di Pietra.

(XVII secolo, seconda metà) *Alessandro Specchi.* « Alessandro Specchi sculp. ».

42. ———

« Veduta della Dogana di Terra a Piazza di Pietra ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.*

43. Palazzo di Venezia.

Parte che guarda sulla piazza di San Marco. « Veduta della Piaza et Palazo di S.t Marco in Roma.

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Sylvestre ».

44. ———

« Veduta del gran cortile del Palazzo della Ser.ma Rep.a di Venezia in Roma... ».

(1734 circa) *Paolo Pilaja.* « Paul Pilaja Sculps. ».

45. Palazzo Farnese.

Sulla piazza si corre la giostra coi tori. « Farnesiorum palatium ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Cliuen. inuen. ». N. 18 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

46. ———

Il cortile. « Palatij farnesii Romae... ab Antonio Sangallo inchoati... per Michaelem Angelum... consumati... duarum Herculis statuarum icones ».

(1585 circa) *Incisore anonimo.* « formis Claudij Ducheti Romae 1585 ». « Henricus Van Schoel excudit ».

21. ———

« Veduta del Palazzo Farnese ».

(XVIII secolo) *Giamballista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

48. Palazzo Giraud in Borgo.

« Palatium Burghesianum prope S. Petrum ». (Quest'iscrizione è posteriore ed aggiunta a penna).

(XVII secolo) *Incisore anonimo.*

49. Palazzo Lateranense.

(XVI secolo, fine) *Ambrogio Brambilla.* « Ambr. Bramb. fecit ». « Nicolaus van Aelst... for aeneis... Anno 1589 ».

50. ———

Nell'antica forma prima della ricostruzione. « Alzata dell'edifitio antico di S. Giovanni Laterano. » (Da un disegno anteriore).

(XVII secolo) *Louis Rouhier.* « Ludovicus Rouhier Sculpsit ».

51. Palazzo Lateranense.

« Veduta e prospetto della piazza della Sacrosanta basilica Lateranense... ».

(1694 circa) *Giuseppe Vasi.* « Data in luce da Domenico de Rossi... l'anno 1694 il dì 15 Agosto ».

52. ———

« Veduta e prospetto della nuova facciata della Sacrosanta Basilica Lateranense... ».

(1741 circa) *Giuseppe Vasi.* « Giuseppe Vasi disegnò, e incise ». « In Roma nella Calcografia della R. C. A.... l'Anno 1741 ».

53. ———

« Veduta della Piazza, e Basilica di S. Giovanni in Laterano ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cav. Piranesi F. ».

54. Palazzo Medici, ora Madama.

« Veduta ch'esisteva in Roma ».

(1536 circa) *Philippe Caylus* da *Marten van Hemsckerck.* « C x S. ». « Hemskerck delin. ».

55. Palazzo Odescalchi ai Ss. Apostoli.

« Veduta del Palazzo Odescalchi ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Batt. Piranesi Arch. F. ».

56. Palazzo Salviati sul Corso.

« Veduta, nella Via del Corso, del Palazzo dell'Accademia istituita da Luigi XIV, Re di Francia per i Nazionali Francesi studiosi della Pittura, Scultura, e Architettura... ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Piranesi Architetto dis. e inc. ».

57. Palazzo Vidoni.

« Raph. Vrbinat ex Lapide Coctili Romae, extructum ».

(1549 circa) *Incisore anonimo.* « Antonij Lafreri Romae 1549 ».

58.

« Veduta del Palazzo Stopani Architettura di Rafaele d'Urbino ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.*

XV.

Piante, panorami e vedute della città.

1. Veduta fantastica, almeno in parte, di Roma nello sfondo dell'Assunzione della Vergine.

(XV secolo) *Incisore anonimo fiorentino,* da disegno di *Sandro Botticelli.*

2. Veduta fantastica di Roma da ponte Molle.

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* Frontispizio della serie: « Ruinarum varii prospectus... ».

3. Il rione Borgo visto da S. Pietro.

« Burgus Romae ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Cliuen. inuen ». N. 11 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philip. Gall. excud. ».

4. Pianta-veduta.

(1555 circa) *Jacques Bosse.*

5. Pianta militare di Roma.

Vi si vedono indicate tutte le opere di fortificazione fatte erigere da Paolo IV. « Recens rursus post omneso mnium description. Urb. Romae topographia cum vallis fossis... fieri curavit Paul 4... An. 1557 ». « Roma con li forti ».

(1557 circa) *Sebastiano del Re.* « Sebastianus a Regibus Clodiensis in aes incidebat ».

6. Pianta-veduta.

« Roma ».

(1561) *Sebastiano Del Re.* « Sebastianus a Regibus Clodiensis in aere incidebat MDLXI ».

7. Città Leonina.

Vista a volo d'uccello con Castel S. Angelo. « Moles, quam Hadrianus Imp.... excitavit... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 48 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

8. Pianta di Roma colle sette chiese.

« Le sette chiese di Roma... ».

(1575). *Incisore anonimo italiano*. « Ant. Lafrerii Romae ».

9. ———

« Septem... Romae descriptio... A.D. MDCX.

(1599 circa) *Giovanni Maggi*. « Joannes Maius Rom. diliniavit A. D. 1599 ».

10. Pianta archeologica.

Circondata da vignette dei grandi fatti della storia di Roma. « Roma antiqua triumphatrix... hic a Jacobo Lauro Romano auctore et sculptore graphice expressa ».

(xvi secolo, fine) *Giacomo Lauro*. « Jo. Jacobus de Rubeis formis Romae... ».

11. ———

« Antiquae urbis perfecta et nova delineatio ».

(xvi secolo) *Incisore anonimo*.

12. ———

Da un'opera, perchè sulla destra in alto è scritto: « Tom. I, pag. 189 ». « Antiquae Romae Facies ex antiquis aedificiorum Ruinis... prout eam Pyrrhus Ligorius Romanus... distinxerat exacte descripsit ».

(xvi secolo) *Incisore anonimo*.

13. Pianta degli stabilimenti e chiese della Compagnia di Gesù in Roma.

« Roma ». « Domus ac pietatis opera, quae S. P. Ignatius Romae facienda curavit quaeq. Societas suae curae commissa habet ».

(xvi secolo, seconda metà) *Cornelis Galle*.

14. Pianta di Roma.

« Descrizione di Roma antica e moderna ».

(xvi secolo) *Incisore anonimo italiano*. « Si vende in Roma da Gioseppe Vaccari Libraro incontro il Palazzo dell'Emo Sig. Ambasciatore di Venezia... ».

15. ———

« Novissima urbis Romae descriptio ».

(xvi secolo, fine) *Incisore anonimo*. « Joan Antonij formis Romae 1600 ». Questa iscrizione è sostituita ad altra posteriore.

16. Veduta fantastica di Roma.

Come sfondo alla figura di Giulio Cesare (« C. Julius Caesar monarcha ») vedesi uno strano panorama di Roma.

(xvi secolo) *Incisore anonimo* da *Martin de Vos*. N. 4 di una raccolta di monarchi antichi dedicata a « Serafino Olivario Razaglio... ».

17. Veduta di Roma.

Nello sfondo dell'incisione dove sono raffigurati la Colonna Antonina ed un obelisco.

(xvi secolo, seconda metà) Copia dall'incisione di *Enea Vico*. « Ant. lafrerij formis ».

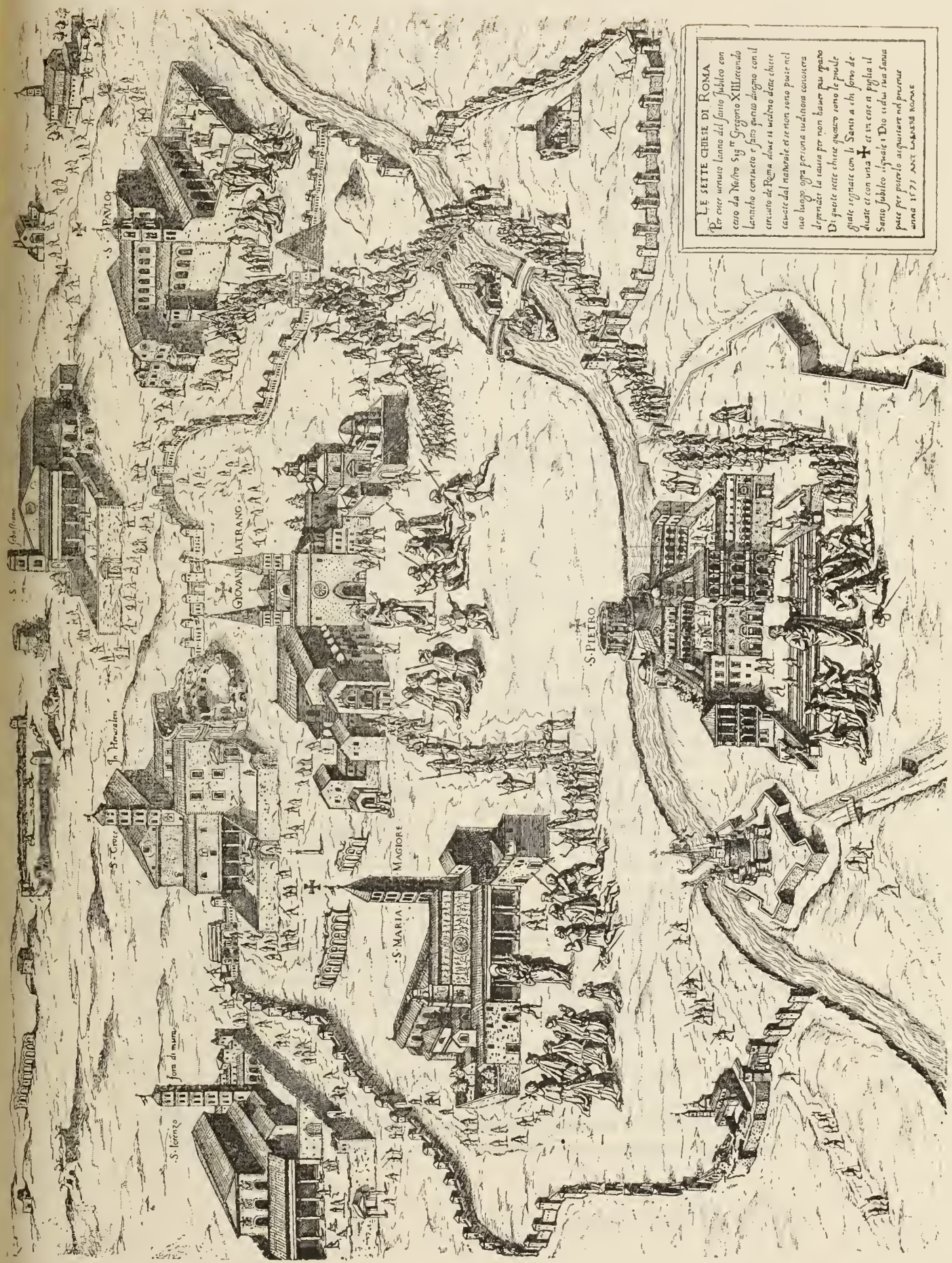
18. Piccolissima pianta con altre di 29 città.

« Trenta illustrissime città de Italia raccolte da Gio.ni Orlandi in Roma anno domini 1606 ».

(1606 circa) *Giovanni Orlandi*.

19. Pianta dell'inondazione del Tevere.

« Pianta, et profili di Gio. Paolo Ferreri architetto fatto sopra l'inondatione del Tevere in Roma ». « Il presente disegno fù proposto a Papa Clemente VIII. Santa mem. l'anno 1599 a di 22 febraro in belvedere... ». Si riferisce alla grande inondazione del 24 dicembre 1593.

(1608 circa) *Giovanni Maggi*. « Joannes Maggius Rom. Incidebat. 1608 ».

INCISORE ANONIMO ITALIANO (1575).

Pianta di Roma collè sette chiese.

20. Veduta del Fôro Romano e di una parte di Roma dal Palatino.

« Veduta di Campo Vaccino, e d'una parte della Città di Roma disegnata ed intagliata da Israel Silvestre... ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

21. Panorama di Roma.

« Roma ».
(1642) *Israel Silvestre* da *L. de Lincler.* « Israel Silvestre Incidit excudit... 1642 ». « L. De Lincler Delineavit ad viuum ».

22. Pianta-veduta di Roma.

« Vrbis Romae Novissima Delineatio 1650 ».
(1650 circa) *Incisore anonimo.* « Jo. Jacobus de Rubeis excudebat Romae ad Pacem 1650 ».

23. Veduta fantastica nello sfondo della Conversione di S. Paolo.

(1657) *Marius Kartarus* da *Jean Cousin.* « Marius Kartarus inc. in Roma ». Monogramma colla data 1657.

24. Pianta-veduta sacra di Roma.

Nel centro è la pianta della città; tutt'attorno a questa, entro riquadri, le Sette chiese, il Quirinale e la Consulta. Nel riquadro centrale inferiore è raffigurato il Papa, che apre la porta Santa. « Descrizione di Roma antica e moderna ». « Septem ecclesiae Urbis Romae ».
(xvii secolo) *Incisore anonimo.*

25. Pianta di Roma.

« La topografia di Roma di Gio. Batta Nolli dalla maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta ».
(1748) *Giambattista Piranesi* e *Giambattista Nolli.* « Piranesi e Nolli incisero ». « Roma il dì primo del 1748 ».

26. Carta topografica del Campo Marzio.

Sono tolte tutte le costruzioni moderne restando solo le rovine antiche. « Scenographia Campi Martii veterum aedificiorum reliquias ostendens e ruderibus nostrique aevi aedificiis exemptas... ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. » Tav. II della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

27. Pianta archeologica di Roma.

Con annesse piccole piante del Campo Marzio. « Topographia vestigiorum veteris Vrbis et Campi Martii ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. III della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

28. Pianta archeologica ricostruttiva del Campo Marzio.

« Campus Martius opera complectens in eo facta ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. IV della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

29. Grande pianta archeologica ricostruttiva del Campo Marzio.

« Roberto Adam Britanno... Ichnographiam Campi Martii antiquae Vrbis Joannes Baptista Piranesius... D. D. D. ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. V della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

30. Roma vista da Tor di mezza via.

« Vuë de Rome et une partie de la Voï appienne près de Torre di Mezzavia ».
(1796 circa) *Giorgio Hackert* da *Filippo Hackert.* « Gravé par George Hackert ». « Peint par Philippe Hackert 1796 » « Imprimé par Nicola de Antonj ».

31. Veduta di Roma da Monte Mario.

« Vüe de Rome prise de la Villa Millini sur le Mont Mario ».
(xviii secolo) *Giorgio Hackert* da *Filippo kert.* « Gravé par George Hackert ».

« Peint à Gouache par Ja. Ph. Hackert». «à Naples chez l'Auteur Graveur du Roi... ».

XVI.

Piazze.

1. Piazza Colonna.

« Columna Antonini Pij Imp.... ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 36 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

2. ———

Vedesi fantasticamente unita a quella di Pietra. « Disegno della colonna Antonina... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 34 della serie: « I vestigi dell' antichità di Roma... ».

3. ———
(xvi secolo, fine) *Incisore anonimo*.

4. ———
(xvi secolo, fine) *Ambrogio Brambilla*. « Nicolaus van Aelst... 1589 ».

5. ———
(1629 circa) *Giambattista Mercati*. Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

6. ———

« Place de la Colonne Antoniane ruë du Cours a Rome ».
(1642-1648). *Israel Silvestre*. « Graué par Israel siluestre ».

7. ———
(xviii secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*.

8. Piazza dei Ss. Apostoli.

« Forum Ss. Apostolorum ».
(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. « Henri Cliuen. inuen. ». N. 12 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

9. Piazza della Bocca della Verità.

« Scola greca ouero bocca della verità ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Gravè par Israel Sylvestre ».

10. Piazza del Campidoglio.

« Veduta della Piazza del Campidoglio ».
(xviii secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Cavalier Piranesi F. ».

11. Piazza del Panteon.
(1667) *Levin Cruyl*. « ... L. Cruyl ... A. 1667 ».

12. ———

« Piazza e Tempio di Santa Maria alla Rotonda ».
(1693 circa) *Alessandro Specchi*. « Data in luce da Domenico De Rossi... in Roma... l'anno 1693 il dì 15 Ottobre ».

13. ———

Vista dal tempio. « Prospetto della Piazza della Rotonda e fontana nuovamente adornata... per ordine di N. S. Clemente XI... ».
(1711) *Benedetto Renard* da *Filippo Barigioni*. « Benedetto Renard Polacco. Scolp. in Roma... l'A. 1711 ». « Filippo Barigioni inv. e delin. ».

14. Piazza del Panteon.

« Veduta della Piazza della Rotonda ».
(xviii secolo) *Francesco* (?) *Piranesi*. « Piranesi del. sc. ».

15. Piazza del Popolo.
(1615 circa) *Aegidius Sadeler* da *Paul Brill*. « Paul Bril inuent. ». « Egidi Sadeler excud. ». «Januarius». « Februarius». Dalla serie: « Menses XII... ».

16. ———

« La Madona del Popolo ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*. « Israel excudit ».

17. Piazza del Popolo.

« Piazza della Madono delle Popolo ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

18. ———

« La Piazza del Popolo abbellita con li nuovi edifici et veduta della Città di Roma come si trova al presente ».
(1692 circa) *Gomar Wouters.* « G. Wouters delin. et Sculp. ». « Data in Luce da Domenico de Rossi... l'Anno 1692 ».

19. ———

« Veduta della Piazza del Popolo ».
(xviii secolo) *Giambattista Piranesi.*

20. Piazza del Quirinale.

Nel mezzo della piazza è raffigurato un gigantesco cavaliere. Sul lato destro sta un orrido cane, verso il quale striscia un serpe che esce da un teschio di cavallo.
(1693 circa) *Francesco Villamena.* « Romae Kal. Novemb. Anni Salutaris MDCXIII ».

21. ———

« Veduta della Piazza di Montecavallo. Palazo Papale ».
(1642-1648) *Israel Siluestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

22. ———

« Veduta della Piazza di Monte Cavallo ».
(xviii secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. et sculp. ».

23. ———

« Veduta della Piazza di Monte Cavallo ».
(xviii secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi del. e inc. ».

24. Piazza di Montecitorio.

« Veduta della Gran Curia Innocenziana ».
(xviii secolo) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ».

25. Piazza di Pasquino.

Vi si vede la celebre statua, sulla base della quale si legge: « Io non son (come paio) un Babbuino | stroppiato senza | piedi e senza mani... ».
(1550 circa) *Nicolas Beautrizet.* « Ant. Lafreri formis Romae, 1550 ».

26. Piazza di Pietra.

Vedesi fantasticamente unita a piazza Colonna. « Disegno della colonna Antonina... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 34 della serie: « I vestigi dell' antichità di Roma... ».

27. Piazza di S. Giovanni in Laterano.

(xvi secolo, fine) *Ambrogio Brambilla.* « Ambr^s Bramb. fecit ». « Nicolaus van Aelst.... for. aeneis... Anno 1589 ».

28. ———

Si vedono la facciata minore della Basilica, il battistero e l'ospedale. « Veduta e prospetto della piazza della Sacrosanta Basilica Lateranese... data in Luce da Domenico de Rossi figlio... l'anno 1694 il dì 15 Agosto ».
(1694 circa) *Alessandro Specchi.* « Alessandro Specchi delin. et intaliò ».

29. ———

« Alzata dell'edifitio antico di S. Giovanni Laterano ».
(xvii secolo, metà) *Louis Rouhier.* « Ludovicus Rouhier sculpsit ».

30. ———

« Veduta della Piazza e Basilica di S. Giovanni in Laterano ».
(xviii secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

31. Piazza di S. Maria Maggiore.

« Veduta della Basilica di S^ta Maria Maggiore... ».
(xviii secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. scol. ».

32. Piazza di S. Marco.

Veduta della Piaza et Palazo di S^t Marco in Roma ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

33. Piazza di Spagna.

« Prospetto della Scala che da Piazza di Spagna conduce alla chiesa e convento della SSma Trinità sul Monte Pincio... ». « Architettura di Francesco de Sanctis ».
(XVIII secolo) *Giuseppe Vasi.* « Disegnato ed intagliato da Giuseppe Vasi ». « In Roma nella Calcografia della Rev. Cam. Aplica... ».

34. ———

« Veduta di Piazza di Spagna ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

35. Piazza Farnese.

« Veduta del Palazzo Farnese ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

36. ———

(XVIII secolo) *Giuseppe Vasi.* « G. Vasi dis. ed inc. ».

37. Piazza Navona.

Tutta la piazza è ornata di edifici posticci illuminati ed è percorsa da processioni solenni. « Circum Vrbis Agonalibus olim celebrem... Hispana pietas celebriorem reddidit Anno Jubilei 1650 ».
(1650) *Dominique Barrière.* « Dominicus Barriere Marsis delin. et sculp. ».

38. ———

« Veuë d'une partie de la place Nauonne a Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel siluestre ».

39. ———

Vi si corre una giostra.
(1648 circa) *François Colignon* da *Andrea Sacchi.* « F. Collignon Sculp. ».

40. ———

« Prospetto della nobil' piazza Navona con li nuovi edifici... ».
(1669-1691) *Giambattista Falda.* « Gio. Batta Falda delin. e fece ». « Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma... ».

41. ———

« Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. sc. ».

42. ———

« Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

43. Piazza S. Pietro.

Vi è rappresentata la pianta di un portico a due piani, diverso da quello fabbricato dal Bernini.
(XVI secolo, fine) *Matthias Greuter* da *Papirio Bartoli.*

44. ———

« Veuë de la place et de l'Eglise de S. Piere et du Palais du Pape appelé le Vatican ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Siluestre ».

45. ———

« Portici della Piazza di S. Pietro di Roma ». « Opus Equitis Joannis Laurentij Bernini ».
(1650 circa) *Giambattista Bonacina.* « Joannes Baptista Bonaccina sculp. ».

46. ———

Progetto di portico. « 2°) Prospetto delli Portici da Crescersi con il Profilo del novo Campanile et Orologio». « Eques Carolus Fontana Delineavit ».
(XVII secolo, seconda metà) *Alessandro Specchi.* « Aless.^r Specu.^s Sculp. ».

47. ———

« Prospetto delli portici fatti verso

mezzo giorno ». « Egres Carolus Fontana Delin. ».
(XVII secolo; seconda metà) *Alessandro Specchi.* « Aless. Specul. Sculp. ».

48. Piazza S. Pietro.

Veduta esterna ed interna dei colonnati. « Facies... porticuum in area vaticana ».
(XVII secolo, seconda metà) *Jean Colin* da *Francesco Bufalini.* « Franc.us Bufalinus Urbinas delin. ». « Gio. Colin Sculp. ». Dalla serie: « Insignium Romae Templorum Prospectus... ».

49. ———
(XVII secolo) *Jean Marot.*

50. ———
Si nota fra i due portici il piccolo portichetto, secondo il primo progetto del Bernini. Sul frontispizio del « Breviarium Romanum ad usum cleri Basilicae vaticanae ».
(XVII secolo, fine) *Jean Nolin.* « Joan Nolin sculp. ». « Romae Sup. Permis. ».

51. ———
Sull'incisione dov'è il conclave di Innocenzo XIII.
(1721 circa) *Arnold van Westerhout.*

52. ———
(1764 circa) *Felice Polanzani* da *Francesco Panini.* « F. Polanzani inc. 1764 ». « Franc. Panini del. ». « Data in luce nella Calcografia della Rev. Camera Apos.ca... l'anno 1765 ».

53. ———
« Veduta presa dalla parte destra del Colonnato della gran piazza di S. Pietro in Vaticano... ».
(1764 circa) *Domenico Cigni* da *Francesco Panini.* « Dom.co Cigni inc. ». « Fran.co Panini delin. ». Id., id., id.

54. ———
« Veduta della gran piazza, e Chiesa di S. Pietro in Vaticano... ».
(1765 circa) *Felice Polanzani* da *Francesco Panini.* « F. Polanzani inc. ». « Franco Panini delin. ».

55. ———
« Veduta della Basilica, e Piazza di S. Pietro in Vaticano ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi del. scol. ».

56. ———
« Veduta della gran Piazza e Basilica di S. Pietro... ».
(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

XVII.

Rovine varie, incerte e fantastiche.

1. Rovine varie.

Dietro ad una grande statua d'Ercole vedonsi varie rovine romane: terme, templi, sepolcri, fra i quali si distingue la Piramide di Caio Cestio.
(1553) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafrery Formis Romae 1553 ».

2. Rovine incerte.

Da una finestra della sala, nella quale Gesù siede a mensa cogli Apostoli, si vedono rovine di carattere romano e due individui che le ammirano.
(1560-1580) *Domenico Zenoi.* Monogramma: « D. Z. ». « Lucas Bertchs excud. ».

3. ———
« Hoc quid sit ignoratur. Quidam tamen putant esse partem Curiae Hostiliae..., ubi nunc Sanctorum Joannis et pauli templum est constitutum in Coelio monte ».
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 19 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

4. Rovine fantastiche.
(XVI secolo) *Dirk Volkart Coornhaert* (?) da *Marten van Heemskerck.* « M. Heemskerck Inventor ».

5. Rovine varie,

nello sfondo dell'incisione dov'è l'Adorazione dei pastori; le colonne del Tempio di Castore e Polluce, la torre di. Nerone ed il Palatino.

(XVI secolo) *Giambattista Franco.* « B. F. V. F. ». « Franco forma ».

6. Rovine varie incerte.

Probabilmente del Palatino, nello sfondo dell'incisione dov'è l'Adorazione dei Re Magi.

(XVI secolo) *Giambattista Franco.* « M.V.».

7. Rovine incerte.

Sul davanti è la statua di Marco Aurelio; nello sfondo un antico edificio che ha grande rassomiglianza col cosidetto Tempio di Minerva medica.

(XVI secolo) *Marco Dente.* Monogramma. « Sic Romae aere sculp. ante portam eccl. S. Johanis Lather. ».

8. Rovine col carattere di Terme romane.

In un paesaggio fantastico, in riva ad un ruscello.

(1616 circa) *Jan van der Velde.* N. 4 della III^a parte della serie: « Amenissimae aliquot regiunculae... ».

9. Rovine di carattere romano.

(1616) *Jan van der Velde.* N. 11 della IV parte della serie: Id., id., id.

10. Rovine incerte, forse le Terme Diocleziane.

Nello sfondo le due cupole ed il campanile di S. Maria Maggiore.

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

11. Rovine incerte, forse Terme.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Dalla serie: Id., id., id.

12. ———

(1629 circa). *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Dalla serie: Id., id., id.

13. Rovine incerte.

(1629) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Dalla serie: Id., id., id.

14. Rovine incognite di un grande edificio.

« Fora di Roma ».

(1642) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. B. M. ». Serie anonima di vedute romane.

15. Rovine incerte.

Sul davanti veggonsi alcuni satiri seduti nell'erba.

(1640) *Barthotomaeus Breenberg.* Monogramma: « 1640 ».

16. ———

(1640-1690) *Herman van Swanevett.* Dalla serie: « Diverses veues desseignees en la ville de Rome... ».

17. ———

« Veduta di vn Palazo antico di Roma ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* N. 8 della serie: « Diverses veües de France et d'Italie ».

18. Veduta di varii edifici romani, disposti più o meno fantasticamente.

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel ex. cum priuil. Regis ».

19. Rovine incerte.

(XVII secolo) *Incisore anonimo.*

20. Rovine dei Saepta Julia, liberate dalle costruzioni posteriori.

« Scenographia Reliquiarum porticus Septorum Juliorum... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXV della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

21. Rovine degli Orti Sallustiani.

« Interiora Balnearum Sallustianarum ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XLIII della serie: Id., id., id.

22. ———

« Reliquiae Domus et Balnearum Sallustianarum ... ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XLII della serie: Id., id., id.

23. Rovine fuori porta del Popolo.

« Rudera viae Flaminiae... ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXXVIII della serie: Id., id., id.

24. « Reliquiae parietum Scalarum

quibus e Campo in Quirinalem Collem ad Senaculum mulierum, ab Helagabalo dicatum, ascendebatur... ». Nell' incisione vi è anche la ricostruzione di questo edificio ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XLVI della serie: Id., id., id.

25. « Veduta degli avanzi del Tablino della Casa aurea di Nerone

detti volgarmente il Tempio della Pace ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

26. « Aedis antiquae, Aedificiorumque adiacentium fragmenta ».

(XVIII secolo) *Pietro Gaspari.* « Petrus Gaspari Inv. et Sculp. Venetiis C. P. E. S. ».

27. Le rovine sotto il convento di S. Giovanni e Paolo al Celio.

« Veduta del piano superiore del serraglio delle fiere fabbricato da Domiziano a uso dell'anfiteatro, e volgarmente detto la curia Ostilia ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

28. Vari monumenti antichi riuniti in una sola veduta.

« Vestiges de plusieurs beaux monuments de l'ancienne Rome ».
(XVIII secolo) *Gabriel Huquier.* « A Paris chés Huquier fils, Grauer... ».

XVIII.

Sepolcri antichi.

1. Mausoleo d'Adriano.

Ricostruzione. « Il Castello che al presente si dice Sant'Angelo, anticamente fu il sepolcro de Adriano... ».
(1583 circa) *Incisore anonimo italiano.* « Romae Claudii Ducheti formis 1583 ».

2. ———

« Reliquiae Sepulchri Aelij Hadriani Imp. sine operibus, quae hodie Castra Sancti Angeli dicuntur ostensae ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XLIV della serie: Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

3. Mausoleo d'Augusto.

« Vestigij del Mausoleo d' Augusto, qual fù un bellissimo sepolcro che lui edificò... Oggidì sopra questo edificio ui è un bellissimo giardino che serue alla casa de Sig.ri Soderini ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 36 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

4. ———

Ricostruzione. « Mausolei ab Augusto Imp. sibi posterisque suis Romae extructi... delineatio a Stephano Du Pérac Parisiensi descripta ».
(XVI secolo, seconda metà) *Etienne du Pérac.* « Henricus Van schoel excudit ».

5. ———

Rovine liberate dalle costruzioni posteriori. « Reliquiae Mausolei Augusti ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXI della serie: Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

6. Piramide di Caio Cestio.

« Sepulchrum C. Cestii... ».

(1549 circa) *Incisore anonimo.* « Romae 1549. A. S. Excudebat ».

7. ———

« C. Cestij septemuiri epulonum sepulchrum... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 47 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

8. ———

« Vestigij di una Piramide di marmoro, che fu un sepolcro di C. Cestio Setteuiro de gli Epuloni... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 27 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma ».

9. ———

« Sepulchrum C. Cesti... ».

(xvi secolo, fine) *Ambrogio Brambilla.* « Ambrosius brambilla fec. ». « Henricus Van schoel excudit ».

10. ———

(1633-1636) *Stefano Della Bella.* « St. Della Bella invent. fecit ».

11. ———

« Faccia della Piramide di Cestio verso Levante ».

(xvii secolo) *Incisore anonimo italiano.*

12. ———

Interno. « Disegno della stanza dove sono le pitture nella piramide di C. Cestio ».

(xvii secolo) *Incisore anonimo.* Fa parte di una serie sconosciuta e porta il numero 2.

13. ———

« Veduta del Sepolcro di Caio Cestio ».

(xviii sec.) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi del. inc. ».

14. ———

« Piramide di Caio Cestio ».

(xviii sec.) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

15. Sepolcro di Cecilia Metella.

« Ad Metellae echo... locum... ».
« Metellae Uxoris... sepulchrum ».

(1549 circa) *Incisore anonimo.* « Antonij Lafrerij Romae 1549 ». « Henricus Van schoel excudit ».

16. ———

« Extra portam Capenam Via Appia, ad secundum lapidem sepulchrum filiae Metellorum.... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 50 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

17. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

18. ———

« Capo di Boue ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.*

19. ———

« Capo di Boue fuori di Roma ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel Siluestre fecit ». N. 1 della serie: « Diuerses Veües de France et d'Italie ».

20. ———

Nello sfondo edifici fantastici. « Sepulchrum Metallorum ».

(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Serie anonima di vedute romane.

21. ———

« Mausoleo o Sepolcro di Cicilia Metella, detto volgarmente Capo di bove... ».

(1753) *Adrian Manglard.* Dalla serie: « Diuerse compositioni e Vedute inventate ed intagliate da Adriano Manglard in Roma l'an. 1753 ».

22. ———

« Sepolcro di Cecilia Metella ».

(xviii secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

23. Sepolcro di Cecilia Metella.

«Sepolcro di Metella detto Capo di Bove».
Id., id., id.

24. ———

«Sepolcro di Cecilia Metella or' detto Capo di bove».
(XVIII secolo) *Laura Piranesi.* « Lavora Piranesi inc.».

25. Sepolcro di M. Antonio Anzio sulla via Ostiense.

«Antiquum, Ostiensi via Sepulchrum».
(1551 circa) *Incisore anonimo.* « Antonij Lafreri Formis Romae 1551». «Henricus Van schoel excudit».

26. Sepolcro di Q. Verannio sulla via Appia.

«Monumentum Q. Verannii».
(XVII secolo, prima metà) *Giovanni Orlandi.* «girolamo de noui Lafreri D. D. Romae».

27. Sepolcro antico detto la Tomba di Nerone.

«In via Cassia... monumentum marmoreum...»
(1551 circa) *Incisore anonimo.* «Antonij Lafreri formis Romae 1551».

28. Sepolcro antico vicino a Ponte Nomentano.

(1640-1690) *Herman van Swanevelt.* Dalla serie: «Diuerses veües desseignees en la ville de Rome...».

29. Sepolcro antico sulla via Appia.

«Sepoltura in Viea apia».
(1652 circa) *Herman van Swanevelt.* Dalla serie: «Diuerses veües dedans et dehors de Rome... 1652».

30. Sepolcro antico incognito.

«Tombeau de Bacus».
(XVII secolo) *Incisore anonimo francese.*

XIX.

Teatri, anfiteatri e circhi antichi.

1. Anfiteatro castrense.

Ricostruzione. «Amphitheatrum quod in Exquiliis...».
(1560) *Incisore anonimo italiano.* «Ant. Lafrer. Sequani formis Romae 1560». «Henricus Van schoel excudit».

2. ———

«Veduta esterna. «Statilij Tauri Amphitheatrum... ad Sanctae Crucis in Hierusalem prope moenia Vrbis».
(1569 circa) *Giovanni Battista Cavalieri* da *Giovanni Antonio Dosio.* N. 32 della serie: «Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae...».

3. ———

Veduta a volo d'uccello. «Vestigii d'uno Amphiteatro nominato da gli Antichi Castranse... oggidì se ne seruono li frati di sa Croce per giardino».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 26 della serie: «I vestigi dell'antichità di Roma...».

4. Anfiteatro; ricostruzione fantastica.

Vi è raffigurata una gran pugna navale. «Namaohiae . idest . navalis pugnae . ex vetusteis . lapidum . et nummorum . monumenteis . graphica . deformatio».
(XVI secolo, seconda metà) *Etienne du Pérac.* «Romae Claudij Duchetti formis». «Henricus Van schoel excudit».

5. Circo Agonale.

«Pars residua porticuum, et concamerationum quae sustinebant gradus spectaculorum Circi, Agonalis nuncupati, sive Alexandri Severi». Rovine liberate dalle costruzioni posteriori.
(1762) *Giambattista Piranesi.* «Piranesi F.». Tav. XXXVII della serie: «Il Campo Marzio dell'antica Roma...».

6. Circo di Massenzio.

Visto dal sepolcro di Cecilia Metella. Vi si vede giacente l'obelisco che orna adesso piazza Navona. « Extra portam Capenam... Circus ab Antonino Caracalla extructus fuit... ».
(1569 circa) *Giovanni Battista Cavalieri* da *Giovanni Antonio Dosio*. N. 49 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae... ».

7. ———

Visto dal sepolcro di Cecilia Metella; vi si scorge l'obelisco che sta ora sul fontanone di piazza Navona. « Vestigij del circo di Caracalla vicino alla via appia... al segno A era un tempio di marte secondo li vestigij che si vede ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 40 della serie; « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

8. ———

« Circi castrensis caracalli..... Anno 1580 ».
(1580 circa) *Incisore anonimo*. « Onufrij panvinij auctoris... ». « Venetiis cum privilegiis ». (Da un'opera, poichè l'incisione porta il numero 36).

9. Circo Flaminio.

Ricostruzione. « Circi Flaminii specimen... ».
(XVI secolo) *Incisore anonimo*. Da disegno di Pirro Ligorio. « Opera et studio Pyrrhi Ligori ».

10. ———

Rovine del circo liberate dalle costruzioni moderne. « Rudera Circi Flaminij ».
(1762) *Giambattista Piranesi*. « Piranesi F. ». Tav. XVII della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

11. Circo Massimo.

Ricostruzione.
(1553 circa) *Nicolas Beautrizet*. « N. Beautrizet Lotarringiae ». « Pauli Gratiani Formis Romae 1582 ». « Petri de Nobilibus Formis ».

12. ———

Visto dall'Aventino; nello sfondo sorge il Palatino colle sue rovine. « Vestigij del Circo Massimo che fu così cognominato dalla sua grandezza... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 11 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

13. ———

Ricostruzione. « Circi Maximi... descriptio ».
(1581 circa) *Incisore anonimo*. Da disegno di Pirro Ligorio. « Delineata per Pyrrum Ligorium pictorem ». « Claudij Ducheti... Romae... 1581 ».

14. Colosseo.

Dell'anfiteatro vedesi una piccola parte dell'interno nello sfondo della rappresentazione della lotta di Darete ed Entello. « Entelli et Dareti cestuum . cert . ».
(1520 circa) *Marco Dente*.

15. ———

Veduta a volo d'uccello. « Coliseum Romanum ».
(1550 circa) *Kendrik van Cleef*. Henri Clinen. inuen. N. 3 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

16. ———

Lato meridionale. « Colisei prospectus ».
(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. Henri Clinen. inuen. N. 4 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud ».

17. ———

Veduta interna di uno dei portici a piano terreno. « Colisei prospectus ».
(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. N. 6 della serie: « Ruinarum varii prospectus ».

18. ———

« Colossei prospectus ».
(1550) *Girolamo Cock*. « H. Cock fe. 1550 ». N. 5 della serie: « Praecipua aliquot Rom. antiquitatis monumenta 1551 ».

19. Colosseo.

Veduta della parte più rovinata, verso il giardino di S. Gregorio. « Anphitheatrum, uulgo Colosseum à Neronis colosso... a Tito perfectum et exornatum ».
(1569 circa) *Giovanni Battista Cavatieri* da *Giovanni Antonio Dosio*. N. 33 della serie: Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae... ».

20. ———

Veduta del lato che sta di fronte al tempio di Venere e Roma. « Vestigij della parte di fuora dell'Anfiteatro di Tito... al segno A era la meta sudante... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 16 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

21. ———

« Theatrum sive Coliseum Romanum ».
(XVI secolo) *Incisore anonimo*. « Ant. Lafreri Sequani formis ». « Henricus Van schoel excudit ».

22. ———

Alcuni archi.
(1629 circa) *Giovanni Battista Mercati*. Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

23. ———

Veduta di una parte dell'esterno.
(1629 circa) *Giovanni Battista Mercati*. Dalla serie: Id., id., id.

24. ———

Attraverso un largo squarcio vedesi l'interno.
(1629 circa) *Giovanni Battista Mercati*. Dalla serie: Id., id., id.

25. ———

Veduta di alcuni archi dell'anfiteatro.
(1629 circa) *Giovanni Battista Mercati*. Dalla serie: Id., id., id.

26. ———

Nello sfondo dell'incisione vedesi la parte superiore dell' anfiteatro, seminascosto da una rovina sconosciuta che sorge nel primo piano.
(1629 circa) *Giovanni Battista Mercati*. Dalla serie: Id., id., id.

27. ———

Veduta di alcuni archi dell'anfiteatro.
(1629 circa) *Giavanni Battista Mercati*. Dalla serie: Id., id., id.

28. ———

Veduta dell'interno, presa da sotto gli archi del lato settentrionale.
(1630-1660) *Gabriet Perelte*.

29. ———

Veduta presa dall'arco di Costantino; nello sfondo vari edifici d'architettura francese, fra i quali è notevole specialmente un grande palazzo con molti camini.
Id., id., id.

30. ———

Veduta presa dall'arco di Costantino; nello sfondo vedonsi case e ville di stile francese. « Ruine du Theatre ou Colisée a Rome ».
Id., id., id.

31. ———

Poche rovine del lato meridionale. Il disegno è però in gran parte fantastico.
Id., id., id.

32. ———

Veduta del lato meridionale. Iscrizione errata: « Vestigi delle Terme di Diocletiano Imperatore, in Roma ».
Id., id., id.

33. ———

Interno del lato settentrionale. « Vestigi del famosissimo Anfiteatro, detto il Coliseo in Roma ».
Id., id., id.

34. ———

Poche rovine. « Veue du Colisée ou Amphitheatre de Marcellus ».
(1630-1660) *Gabriel Perelte* da *Jan Asselyn*.

35. ———

Parte del lato che guarda le terme di Tito; nello sfondo vedonsi S. Francesca romana e le rovine del tempio di Venere e Roma. « Veue du Colisée ».
Id., id., id.

36. Colosseo.

Veduta interna del lato settentrionale.
(1630-1660) Copia da *Gabriel Perette.*

37. ———

Veduta interna.
Id., id., id.

38. ———

Poche rovine del lato volto verso il tempio di Venere e Roma. Nello sfondo, in parte fantastico, vedesi il cosidetto tempio di Vesta e S. Maria in Cosmedin.
Id., id., id.

39. ———

(1633-1636) *Stefano della Bella.* « Stef. Della Bella jnuent. fecit ».

40. ———

Una piccola parte dell'anfiteatro, visto dall'arco di Tito.
(1633-1636) *Stefano della Bella.*

41. ———

Parte del lato meridionale.
Id., id., id.

42. ———

« Veduta del Arco di Costantino, et del Colixeo ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Israel Silvestre excudit... ».

43. ———

« Le Colisée de Rome ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.*

44. ———

« Partie du Colisée veu par dedans ».
Id., id., id.

45. ———

« Partie du Colisée ».
Id., id., id.

46. ———

Pochi archi. « Listese ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

47. ———

Pochi archi. « Listese ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Serie anonima di vedute romane.

48. ———

Veduta interna. « Anfitteatro ».
Id., id., id.

49. ———

Il lato più rovinato. « Listesso ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. 1642 ». Serie anonima di vedute romane.

50. ———

Veduta di uno degli ambulacri inferiori. « Listesso ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

51. ———

Pochi archi. « Listesso ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Monogramma: « G. M. F. ». Serie anonima di vedute romane.

52. ———

Lato volto verso la Meta sudante « Antiquum Amphiteatrum Flavium... »
(1691 circa) *Giuseppe Tiburzio Vergelli.* « ... delineatum a Josepho Tiburtio Vergelli Racanaten etc. Anno 1691 ».

53. ———

Ricostruzione. « Theatrum sive Coliseum romanum ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo italiano.* « Gio. Jacomo de Rossi le Stampa in Roma alla Pace al Insegna di Parigi ».

54. ———

« Theatrum sive Coliseum romanum ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo italiano.* « Nicolai van Aelst Bruxellensis formis Romae ».

55. ———

Veduta dall'arco di Costantino. « Le Colisée de Rome ».
(XVII secolo) *Anonimo incisore francese.*

56. ———

Veduta interna. « Partie du Colisée veu par dedans ».
Id., id., id.

57. Colosseo.

« Vestige de Termes de l'Empereur Diocletian a Rome ».
(XVII secolo) ..... *Perelle*. « fait par Perelle ». « A Paris Chez I. Mariette ... ».

58. ———

Ricostruzione. Spaccato. Nell'arena si vedono lotte di gladiatori. « Beatissime pater Clemens XI. Pontifex Maxime. Magnae Partes residuae quae nunc a temporis iniuria extant immunes, Amphiteatri Flauii Romani ... ».
(1700 circa) *Domenico Franceschini* da *Carlo Fontana*.

59. ———

Esterno, pianta e ricostruzione. « Prospetto dell'Anfiteatro Flavio ... ».
(1703 circa) *Alessandro Specchi*. « Disegnati e intagliati da Alessandro Specchi Architetto ». « Nella Stamp. di Domenico De Rossi ... l'An. 1703 ».

60. ———

Veduta totale. « Anfiteatro Flavio detto il Colosseo in Roma ».
(1748). *Giovanni Battista Piranesi*. N. 12 della serie: « Antichità romane de' tempi della Repubblica ... ».

61. ———

« Parte di dentro del Colosseo di Roma ».
(1753) *Adrian Manglard*. « Adr.no Manglard fecit Romae 1753 ».

62. ———

Pochi archi della parte più rovinata. « Nel Colosseo ».
(1792 circa) *Johann Christian Reinhart*.

63. ———

Lato settentrionale. « Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo.
(XVIII secolo, seconda metà) *Giovanni Battista* (?) *Piranesi*.

64. ———

Veduta a volo d'uccello. « Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ».
(XVIII secolo, seconda metà) *Giovanni Battista* (?) *Piranesi*.

65. ———

Veduta dell'interno. « Veduta dell'interno dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ».
Id., id., id.

66. ———

Veduta totale. « Veduta dell'Arco di Costantino, e dell'Anfiteatro Flavio detto il Colosseo ».
(XVIII secolo, fine) *Francesco* (?) *Piranesi*.

67. Teatro di Balbo.

Rovine liberate dalle costruzioni posteriori. « Reliquiae substructionum, ac rudere theatri Balbi, ... »
(1762) *Giambattista Piranesi*. « Piranesi F. ». Tav. XXVIII della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma ... ».

68. Teatro di Marcello.

Ricostruzione. « Theatrum Marcelli ».
(1558 circa) *Incisore anonimo*. Da disegno di Pirro Ligorio. « Pyrro Ligorio neap. inve. Romae 1558 ». « Apud Carolum Losi 1773 ».

69. ———

Ricostruzione. « Theatrum Marcelli ».
(1558 circa) *Incisore anonimo*. Da disegno di Pirro Ligorio. « Michaelis Tramezini formis ... ». « Gio Batt. de Rossi in Navona formis ».

70. ———

« Pars Theatri Marcelli inter Capitolium et Tiberim, ubi nunc aedes Sabellorum ... ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 31 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

71. Teatro di Marcello.

Visto da piazza Montanara. « Vestigij del Theatro che fù edificato da Augusto in nomе di Marcello suo nipote,... e oggidì si chiama uolgarmente quella contrada piazza montanara etc. ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 38 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma...».

72. ———

Ricostruzione. « Elevazione de' Teatri di Balbo, e di Marcello con gli altri edifizi ch'eran loro vicini ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F.». Dalla serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

73. ———

Visto da piazza Montanara. « Teatro di Marcello ».

(XVIII secolo, seconda metà) *Francesco* (?) *Piranesi.*

74. Teatro di Pompeo.

Vari frammenti della pianta marmorea di Roma, riguardanti il Teatro e gli edifici vicini. « Ichnographia viciniae reliquiarum Theatri Pompejani... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F.». Tav. XVI della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

75. ———

Rovine del Teatro, liberate dalle costruzioni posteriori. « Reliquiae Teatri Pompejani ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F.». Tav. XVII della serie: Id., id., id.

76. ———

Rovine del Teatro, liberate dalle costruzioni posteriori. « Reliquiae Theatri Pompejani ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F.». Tav. XVIII della serie: Id., id., id.

77. ———

Rovine del Teatro, liberate dalle costruzioni posteriori. « Reliquiae Theatri Pompejani ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F.». Tav. XXIX della serie: Id., id., id.

XX.

Tempii antichi.

1. Panteon.

Ricostruzione.

(1550 circa) *Nicolas Beautrizet.* « NB. Lotaringus f. ». « Nicolo van Aelst Bruxellensis formis Romae ».

2. ———

Ricostruzione e spaccato.

(1553) *Incisore anonimo.* « Ant. Lafrerii Romae 1553 ».

3. ———

Spaccato parziale. « Templum inter vetusta Vrbis templa, hodie nobilissimum... sphaerica forma vulgo S. Maria Rotonda vocant ».

(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 7 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

4. ———

« Vestigij del Panteone di M. Agrippa, qual fu un Tempio che luy edificò a Gioue Vltore..., e si chiama uolgarmente S.ª Maria Rotonda ».

(1575) *Etienne du Pérac.* N. 35 della serie: « I uestigi dell'antichità di Roma...».

5. ———

Nello sfondo dell'incisione dov'è la torre de' Conti. « Torre di Conti, e Santo Maria di retonde ».

(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant.*

6. ———

« Piazza della Rotonda ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

7. ———

« ... Pantheon M. A-Grippae ».

(1667) *Levin Cruyl.* « ... A se aeri incisum L. Cruyl... A.º MDCLXVII ».

8. Panteon.

Nello sfondo di una grande composizione allegorico-religiosa; in alto fra cori d'Angeli è la Vergine col S. Bambino.
(1689) *Gomar Wouters.* « G. Wouters Anterpien. sculp. ». « Romae Sup. Lic. 1689 ». « Franc. Nicolai Lothar delin. ».

9. ———

« Piazza e tempio di Santa Maria della Rotonda già l'antico Pantheon ». Sotto alla veduta principale sono lo spaccato e la pianta del tempio.
(1693) *Alessandro Specchi.* « Al. Spechi del. et incid. » « Data in luce da Domenico de Rossi... l'Anno 1693 il di 15 di ottobre ».

10. ———

Ricostruzione. « Elevazione del Panteon, e degli altri edifizi che gli eran vicini ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Dalla serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

11. ———

Veduta del Tempio libero dalle costruzioni posteriori. « Scenographia Panthei, ejusque pronai absque hodiernis restaurationibus ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXIII della serie: Id., id., id.

12. ———

« Veduta del Pantheon d'Agrippa oggi Chiesa di S. Maria ad Martyres ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

13. ———

« Veduta interna del Pronao del Panteon ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

14. ———

« Veduta interna del Panteon ». In calce è una breve descrizione storica del monumento.
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Caval. Piranesi F. ».

15. ———

« Veduta interna del Panteon volgarmente detto la Rotonda ».
(XVIII secolo) *Francesco Piranesi.* « Cav. Francesco Piranesi disegnò e incise ».

16. ———

« Veduta della Piazza della Rotonda ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi del . sc . ».

17. Tempio della Fortuna Virile.

Ricostruzione. « Fortunae Virilis olim templum iuxta Tiberim, nunc Sanctae Mariae Aegijptiacae... ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 4 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

18. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

19. ———

« Scola greca ouero bocca della verita ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

20. ———

« Veduta del Tempio della Fortuna virile ».
(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

21. Tempio di Antonino e Faustina.

Ricostruzione.
(1565 circa) *Incisore anonimo.* « Ant. Laferij... 1565 ».

22. ———

« Porticus Antonini et Faustinae... ubi hodie diui Laurentij templum in Miranda prope uiam Sacram ».
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 12 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

23. Tempio di Antonino e Faustina.

« Vestigij del Tempio di Faustina, qual gli fu drizzato da Antonino Pio suo marito sul foro Romano et uia Sacra... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 4 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

24. ———
(1629 circa) *Giambattista Mercati*. Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

25. ———
« Templi Antonini Pii et ruderorum Palatinorum fragmenta in foro Boario ».
(1633-1636) *Stefano della Betta*.

26. ———
« Partie du Temple de Faustine ».
(1642-1648) *Israel Silvestre*.

27. ———
« Tempio di Venere... e portico del Tempio d'Antonino e Faustina ».
(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant*.

28. ———
« Partie du Temple de Faustine ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo*.

29. ———
« Veduta del Tempio di Antonino e Faustina nel foro Boario ».
(XVIII secolo) *Francesco Piranesi*. « Franc.° Piranesi F. ».

30. ———
« Veduta del Tempio di Antonino e Faustina in Campo Vaccino ».
(XVIII secolo) *Francesco Piranesi*. « Piranesi Architetto fec. ».

31. Tempio di Castore e Polluce.

« Templi Veneris Genetricis, cui atrium Caesar Dictator in eius Foro circumduxit, tres superstites columnae ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 6 della serie « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

32. ———
« Parte del Monte Palatino Verso Il Foro Romano, Al segno . A . Era Il Tempio di Gioue statore Opera d'architetura delle più rara che si uede oggi In Roma... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 7 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

33. ———
(1629 circa) *Giambattista Mercati*. Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

34. ———
« Partie du Campe Vacine ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo*.

35. ———
« Vestigj del Tempio di Giove Statore ».
(1748) *Giambattista Piranesi*.

36. Tempio di Ercole nel foro d'Augusto.

Ricostruzione in semispaccato. « Templum incomperti Numinis ordinis compositi, detectum inter Quirinalem, et Capitolium... ab Antonio Labacco delineatum... ».
(XVII secolo, seconda metà) *Pietro Santi Bartoli*. « Petrus Sancti Bartolus incidit». « Ex officina Dominici de Rubeis... ».

37. Tempio di Minerva nel foro di Nerva.

Come sfondo alla figura di Prometeo tormentato dall'avoltoio.
(1550 circa) *Nicolas Beaulrizet*.

38. ———
Il Tempio serve di sfondo ad una composizione allegorica.
(1553 circa) *Michele Lucchesi*. « M. L. cum... ». « Qui caret... 1553 ».

39. ———
« Pars alia eiusdem fori, Traiani Imp. ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 14 della serie:

« Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

40. Tempio di Minerva nel foro di Nerva.

« Vestigij del foro di Nerua Inperatore... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 6 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

« Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

43. ———

« ... Nel segno . B . si uede parte del portico del tempio della Concordia restaurato da Costantino... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 2 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

GIAMBATTISTA CAVALIERI DA GIOVANNANTONIO DOSIO (1569 circa)
Tempio di Minerva nel foro di Nerva.

41. Tempio di Romolo nel Foro.

« ... Nel segno A si uede il tempio di Romolo et Remo, altri uogliono che fusse di Vrbis Romae... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 4 della serie: Id., id., id.

42. Tempio di Saturno.

« Fori Romani pars, quae respicit Capitolium, ad cuius radices templi concordiae cernuntur ruinae, et porticus ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 21 della serie:

44. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* « 1629 ». Dalla serie: Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

45. ———

« Veduta del Tempio detto della Concordia ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

46. ———

« Altra veduta degli avanzi del Pronao del Tempio della Concordia ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi* « Cavalier Piranesi F. ».

47. Tempio del Sole sul Quirinale.

« Pars anterior templi, quod Soli Deo Aurelianus Imp. dedicauit, in supercilio Quirinalis... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 10 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

48. ———

« Parte del monte Quirinale che guarda uerso Ponente... nel segno B . ui si uede uestigij del Tempio del Sole qual secondo alcuni, fu da l'Imperatore Aurelio edifica.to... Il uolg° chiama questo edificio, il frontone di Nerone ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 31 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

49. ———

Veduta di fronte.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

50. ———

Veduta di fianco.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: Id., id., id.

51. Tempio di Venere e Roma.

Veduto dal Colosseo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: Id., id., id.

52. ———

« Veduta degli avanzi di due Triclinj che appartenevano alla casa aurea di Nerone ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « G. B. Piranesi Archit. incise ».

53. Tempio di Vespasiano.

« Fori Romani pars, quae respicit Capitolium... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 21 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

54. ———

Ricostruzione. « Junonis templum, siue, Mercurij ut quidam scripserunt, incendio consumptum... cuius pro foribus porticus variis columnis ornata hodie cernitur ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 5 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

55. ———

« ... Nel segno . C . si uedeno tre colonne d'un portico d'un tempio di belliss.a maniera d'Architettura, qual, per esserui pochi uestigij non si sà di chi fusse ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 2 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

56. ———

« Tempio di Giove Tonante... ».

(1748) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi Sc. ».

57. ———

« Veduta del Tempio di Giove Tonante ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Archit. dis. ed inc. ».

58. Tempio di Vesta (cosidetto).

« Templum olim Vestae in ripa Tiberis... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 3 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

59. ———

Sull'incisione dove sono raffigurati un obelisco e la colonna Antonina.

(XVI secolo, seconda metà) Copia dall'incisione di *Enea Vico.* « Ant. lafrerij formis ».

60. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

61. Tempio di Vesta (cosidetto).

Nello sfondo S. Maria in Cosmedin e la torre del Campidoglio.
(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: Id., id., id.

62. ———

« Tempio della Dea Veste ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

63. ———

« Scola greca ouero bocca della verita ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Syluestre ».

64. ———

« Tempio del Sole ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Siluestre fecit ».

65. ———

« Tempio di Sole ».
(1642-1648) *Israel Silvestre.* N. 9 della serie: « Diuerses Veües de France et d' Italie ».

66. ———

Nello sfondo vedesi la Villa Costaguti. « Villa Cost. Senat. Roman. ».
(1766 circa) *Jean Claude Richard de Saint-Non.* da *Hubert Robert.* « Saint Non. Sc. 1766 ». « Robert del. ».

67. ———

« Veduta del Tempio di Cibele a Piazza della Bocca della Verità ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi Archit. dis. ed incise ».

68. Rovine dei templi ed altri edifici già esistenti sul Foro olitorio,

liberate dalle costruzioni moderne e completate con molte ricostruzioni. « Reliquiae Basilicae Caii et Lucii... ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XIV della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

69. ———

In proporzioni maggiori e vedute da un altro lato.
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XV della serie: Id., id., id.

70. Tempio incerto.

« Temple de Marcus Cursus ».
(1630-1660) *Gabriel Perelle* da *Jan van Assetyn.* « Dessigné par J. Asselin et graué par Perelle ». « P. Ferdinand excudit... ».

XXI.

Terme.

1. Terme d'Agrippa.

Ricostruzione. « Thermae Agrippinae ».
(1585 circa) *Incisore anonimo.* « Romae Claudij Ducheti formis 1585 ». « Henricus van Schoel excudit ».

2. ———

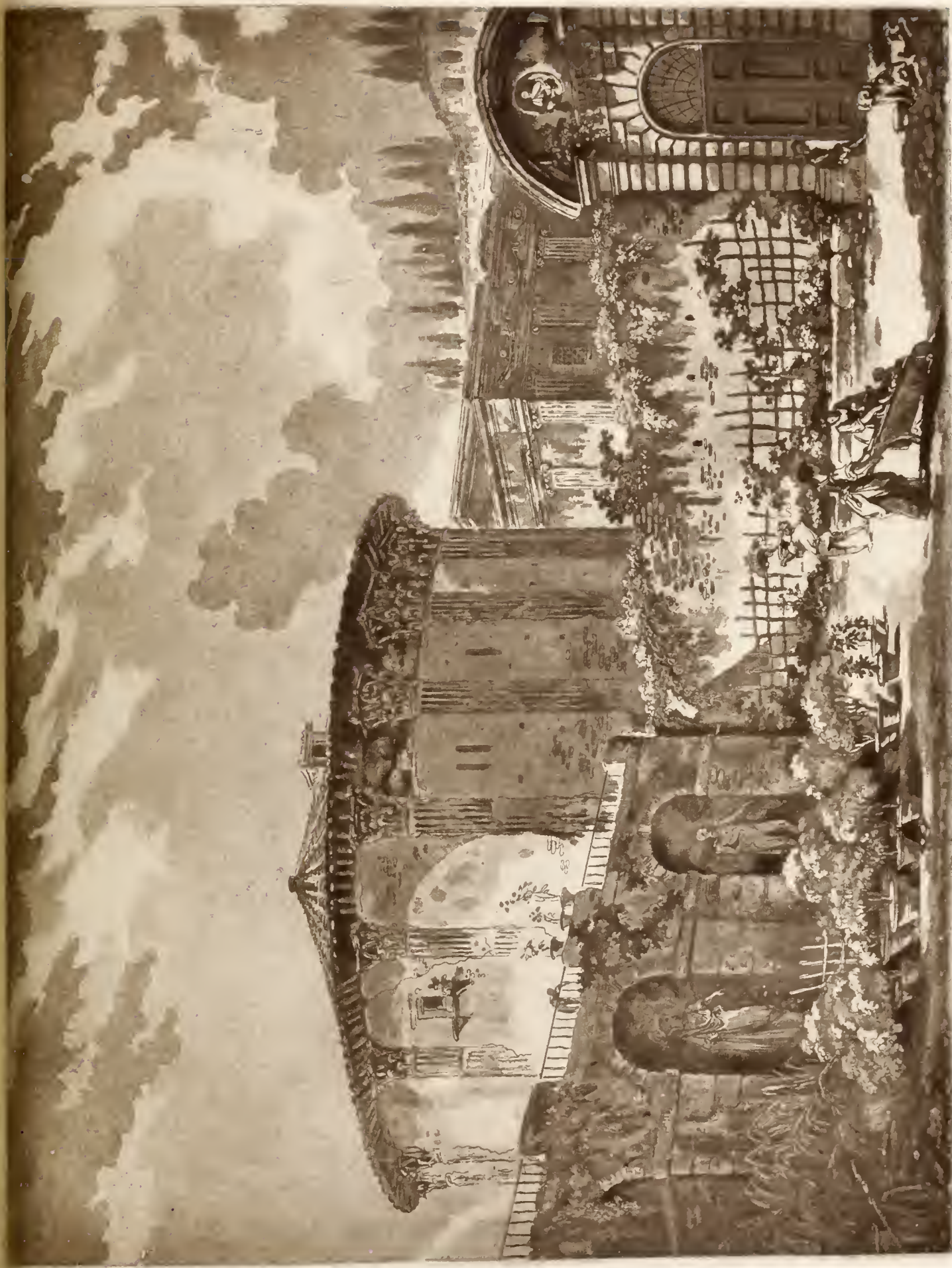
Liberate dalle costruzioni moderne. « ... Reliquiae Thermarum ipsius Agrippae... ».
(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXIV della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

3. Terme di Caracalla.

Interno di un'aula. « Thermae Caracallae ».
(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Clinen. inuen ». N. 7 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

4. ———

« Pars quaedam interior ut nunc cernitur Antonini Caracallae Thermarum... ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 38 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

Neg. Danesi — *Fotoinc. Danesi - Roma*

GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA

I. C. RICHARD DE SAINT NON DA HUBERT ROBERT (1766) "IL TEMPIO DI VESTA,"

5. Terme di Caracalla.

« Pars alia interior Antonini Caracallae Thermarum, ut nunc cernitur ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 39 della serie: Id., id., id.

6. ———

« Pars alia interior earundem Antonini Thermarum, ut nunc cernitur ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 40 della serie: Id., id., id.

7. ———

« Pars alia interior Antonini Caracallae Thermarum, ut nunc cernitur ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 41 della serie: Id., id., id.

8. ———

« Pars alia interior Antonini Caracallae Thermarum, ut nunc cernitur ».
(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 42 della serie: Id., id., id.

9. ———

Veduta esterna. Incisione in due fogli. « Veduta delle Terme di Antonino Caracalla, dalla parte di fuora che guarda verso mezzo giorno... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 19 e 20 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

10. ———

« Vestigii delle Terme di Antonino Caracalla, della parte dentro qualle era uno Atriolo o uer cortille... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 22 della serie: Id., id., id.

11. ———

« Vestigij d'una parte di dentro delle Terme d'Antonino caracala... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 21 della serie: Id., id., id.

12. ———

(1616 circa) *Jan van der Velde*. N. 10 della IV parte della serie: « Amenissimae aliquot regiunculae... ».

13. ———

« Terme Antoniane ».
(1642 circa) *Giambattista Mercati*. Monogr.: « G. M. F. ». Serie anonima di vedute romane.

14. ———

« Parte delle Terme Antoniane... ».
(1652 circa) *Herman van Swanevelt*. « Herman van Swanevelt fecit et excudit ».

15. ———

Fra le rovine danzano alcuni caprai.
(XVIII secolo) *Incisore anonimo*.

16. ———

A volo d'uccello. « Rovine delle Terme Antoniniane ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi*. « Cavalier Piranesi F. ».

17. ———

« Rovine del Sisto, o sia della gran sala delle Terme Antoniniane ».
(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi*. Id., id., id.

18. Terme di Costantino.

« Vestigij delle Terme di Costantino nel monte quirinale dalla parte che guarda uerso Libecchio... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 32 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

19. Terme di Diocleziano.

« Thermae Diocletiani ».
(1550 circa) *Hendrik van Cleef*. « Henri Clinen. inuen. ». N. 5 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

20. ———

Ricostruzione di quelle aule ov'è la chiesa di S. Maria degli Angeli. « Pars interior Thermarum a Diocletiano Imp...

ubi nunc templum S. Mariae de Angelis ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 45 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

21. Terme di Diocleziano.

« Pars anterior Diocletiani Imp. Thermarum quae solis meridiae respicit ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 44 della serie: Id., id., id.

22. ———

Rovine dov'è la chiesa di S. Maria degli Angeli. « Pars alia earundem Diocletiani Thermarum quae orientem respicit, sub nomine S. Mariae de Angelis Pio Quarto Pont. Max. instaurata ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 45 della serie: Id., id., id.

23. ———

Ricostruzione di quella parte ov'è S. Maria degli Angeli. « Pars alia interior earundem Diocletiani Imp. Thermarum in esquilijs ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 46 della serie: Id., id., id.

24. ———

Veduta esterna in due incisioni. « Vestigij delle Therme di Dioclitiano dalla parte di fuori qual riguarda uerso Libecchio et Roma... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 28 e 29 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

25. ———

Veduta di quella parte delle rovine dove sorse poi la chiesa di S. Maria degli Angeli. « Vestigij delle Terme di Dioclitiano dalla parte di dentro che guarda uerso scirocco... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 30 della serie: Id., id., id.

26. ———

Secondo la ricostruzione di Pirro Ligorio. « Thermae Deoclatianae et Maximianae ».

(1582 circa) *Ambrogio Brambitta* da *Pirro Ligorio.* « Ambrosius brambilla f. ». « Pyrrus Ligorius veterum Monument. Reliquiis ». « Claudij Duchetti formis 1582 ». « Henricus Van Schoel excudit ».

27. ———

Nell'interno delle rovine vedonsi mura ed edifici moderni, probabilmente granai, a giudicare da un uomo che cammina curvo sotto il peso di un gran sacco.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

28. ———

Veduta d'un edificio circolare incerto, forse una delle rotonde delle Terme Dioclezìane; nello sfondo si vede S. Maria Maggiore.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: Id., id., id.

29. ———

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. ». Dalla serie: Id., id., id.

30. ———

Si vede la croce su quella parte delle rovine dov'è S. Maria degli Angeli.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. F. ». Dalla serie: Id., id., id.

31. ———

« S. Bernardo alle Terme ».

(1642-1648). *Israel Silvestre.*

32. ———

« Terme Diocletiane ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Gravé par Israél Sylvestre ».

33. ———

(1633-1636) *Stefano Della Bella.* « St. Della Bella inuent. fecit ».

34. Terme di Diocleziano.

Parte dove ora è l'ingresso all'ospizio Margherita di Savoia ed al Museo Nazionale Romano.

(1640-1690) *Herman van Swanevett.* « Herman van Svanevelt Inventor fecit et excudit ».

35. ———

Parte ove ora è l'ospizio dei ciechi.

(XVII secolo) *Jean Morin* da *Cornelis Poelenburg.* « Morin sculp. et ex. ». « V. Poelenburg pinx. » « Avec priuilege du Roy. A Paris chez J. Morin... ».

36. ———

Chiostro della Certosa. « Veduta del Chiostro della Certosa nelle Terme Dioclezziane ».

(1793) *Francesco Piranesi* da *Francesco Sabtett.* « Cav. Francesco Piranesi incise Roma 1793 ». « Francesco Sablet dipinse ».

37. ———

« Veduta degli avanzi superiori delle Terme di Diocleziano ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Caval. Piranesi F. ».

38. ———

« Veduta degli avanzi superiori delle Terme di Diocleziano a S. Maria degli Angioli ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

39. Terme di Tito e Traiano.

« Vestigij delle Therme di Tito che risguardano il Mezzogiorno et sirocco... quali furono edificate nelle carine sopra parte della casa aurea di Nerone...

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 37 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

40. ———

Questa incisione va unita alla precedente, formando con essa una veduta totale delle terme. In questa seconda parte l'incisore ci vuol mostrare le terme di Traiano. «... uogliono alcuni che a dette terme ui fusseno congionte quelle di Traiano... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 18 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

41. ———

« Sotto S. Pietro in Vincola ».

(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Monogr.: « G. M. ». Serie anonima di vedute romane.

42. ———

« Veduta delle Terme di Tito ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cav. Piranesi F. ».

43. ———

« Veduta degli avanzi delle Fabbriche del secondo piano delle Terme di Tito ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cav. Piranesi F. ».

44. ———

Rovine incerte; nello sfondo vedesi il Colosseo.

(1629 circa) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

XXII.

Tevere e Teverone.

A. Ponti.

1. Ponte Molle.

« Veüe de costé du Ponte-Mole regardant Rome ».

(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

2. ———

(XVII secolo, prima metà) *Jean Both.* « Both fe. ».

3. ———

« Veduta del Ponte Milvio, detto Ponte Molle ».

(XVII secolo) *Incisore anonimo.* « Gio. Jacomo Rossi le stampa in Roma alla pace... ».

4. Ponte Molle.

« Scenografia Pontis hodie Mollis, ostendens quod remanserat antiqui operis cum a Nicolao V. Pont. Max. restitutus fuit ». Si vedono gli archi del ponte spogli da ogni costruzione posteriore.

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XXXIX della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

5. ———

« Veduta del Ponte Molle sul Tevere due miglia lontano da Roma ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.*

6. Ponte Nomentano.

« Ponte Lauentano vicina Sant'Agnessa ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Siluestre fecit ».

7. ———

« Ponte Lamentano fuori di Roma ».

(1754 circa) *Adrian Manglard.*

8. Ponte Quattro Capi.

Sull'incisione dov'è l'isola S. Bartolomeo: « Pons quatuor capitum ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Clinen. inuen. ». N. 17 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

9. ———

« Vestigij della Isola di s^to^ Bartholomeo..., C. il ponte Fabritio, hoggi detto de quatro cappi... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 39 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

10. ———

(XVII secolo, principio) *Willem van Nieulant* da *Paul Brill.* « Nieulant fecit ». « P. Bril Jnventor ». « A Bon enfant excud... ».

11. ———

« Scenographia Insulae Tiberinae ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XI della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

12. Ponte Rotto.

(1629) *Giambattista Mercati.* Dalla serie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

13. ———

« Ponte Senatorio oggi detto Ponte rotto ».

(1642-1648) *Giambattista Piranesi* da *Israel Silvestre.* « Piranesi, S. ». « Israel Silvestre del. ».

14. ———

« Veduta del Ponte S.^te^ Maria ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* N. 12 della serie: « Diuerses veües de France et d'Italie ».

15. ———

(XVII secolo, prima metà) *Philippe de Caylus* dal *Domenichino.* « C. Sculp. ». « dominicain In. ».

16. Ponte Salario.

« Ponte su la strada di Tivoli ».

(1630-1640) *Israel Silvestre.*

17. ———

« Ponte Salaro ».

(1753) *Adrien Manglard.*

18. ———

« Veduta del Ponte Salario ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « Gio. Batt. Piranesi F. ».

19. Ponte Sant'Angelo.

« Castello S. Angelo di Roma ». Presso il ponte vedonsi il « luogo de giustitia » e la « pescaria ».

(XVI secolo) *Incisore anonimo fiammingo.* « Nicolaus uan Aelst Bruxellensis ded. ».

20. ———

« Vestigi del monumento ouero mole d'Adriano... et ui si uede ancor il superbiss° ponte che detto Elio edificò per seruitio di detta mole... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 37 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

Adr.^no Manglard fec. Romæ 1753.

PONTE SALARO

ADRIEN MANGLARD (1753). — *Ponte Salario.*

21. Ponte Sant'Angelo.

(XVI secolo, fine) *Philippe Galle.*

22. ———

« Castello S. Angelo di Roma ».

(1500, fine) *Nicolas Beaulrizet.* « ... Nicolai Beatricii... ». « Henricus Vau schoel excudit ». « Apud Eredes Claudij Ducheti ».

23. ———

« Le Pont S.t Ange a Rome ».

(1630-1660) *Gabriel Perelle.*

24. ———

« Veüe du Chasteau et du pont S. Ange a Rome ».

(1642-1648) *Israel Silvestre.* « Graué par Israel Silvestre ».

25. ———

Visto da Tor di Nona.

(1667 circa) *Levin Cruyl.* (Monogramma).

26. ———

(1716) *Antonio Filocamo.* « Anton. Filocamus del. 1716 ».

27. ———

Sull'incisione dov'è il conclave di Innocenzo XIII.

(1721) *Arnold van Westerhoul.*

28. ———

« Pons Aelius absque recentibus ornamentis ... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F.». Tav. XLIV della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

29. ———

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi F. ».

30. ———

« Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo ».

(XVIII secolo) *Francesco* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

31. Ponte S. Bartolomeo.

Sull'incisione dov'è l'isola Tiberina. « Pons quatuor capitum ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri. Clinen. inuen. ». N. 17 della serie : « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

32. ———

« Vestigij della Isola di s.to Bartholomeo già anticamente detta L'isola di Gioue licaonio o uer di Esculapio... D, il ponte Cestio, hora il chiamono di S.to Bartholomeo ... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 39 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

33. ———

« Vedute di fiume ».

(1642) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

34. ———

« Scenographia Insulae Tiberinae ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XI della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

35. Rovine del Ponte trionfale.

« Reliquiae Pontis Triumphalis seu Vaticani ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XLV della serie: Id. id. id.

B. Isola S. Bartolomeo.

36. Isola Tiberina.

Ricostruzione.

(XVI secolo). « Nicola Van Aelst Formis Romae ».

37. Isola S. Bartolomeo.

Nello sfondo della « Strage degli Innocenti ».

(1515) *Marcantonio Raimondi* da *Raffaello.* « Rapha. Urbi. Inven. ». (Monogramma).

38. ———

« Insulae Tiberinae pars, quae pontem

Cestium, nunc Sancti Bartholomei respicit... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 18 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

39. Isola S. Bartolomeo.

« Vestigij della Isola di sto Bartholomeo, gia Anticamente detta L'isola di Gioue licaonio, o'uer di Esculapio... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 39 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

40. ———

Vista a valle. « Pons quatuor capitum ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Clinen. inuen. ». N. 17 della serie: « Ruinarum varii prospectus... ». « Philipp. Gall. excud. ».

41. ———

« Veduta di fiume ».

(1642 circa) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

42. ———

« Veduta dell'isola di S. Bartolomeo ».

(XVII secolo) *Incisore anonimo.* « Gio. Jacomo Rossi... ».

43. ———

« Scenographia Insulae Tiberinae ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XI della serie; « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

44. ———

Avanzi degli antichi ornamenti. « Hyposographia puppis medietatis navis lapideae, quae visitur in Insula Tiberina... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XII della serie: Id. id. id.

45. ———

Vestigi degli antichi ornati. « Ichnographia medietatis Navis lapideae cum puppi quae visitur in Insula Tiberina... ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XIII della serie: Id., id., id.

46. ———

« Sectio ejusdem Navis cum substructione ».

(1762) *Giambattista Piranesi.* « Piranesi F. ». Tav. XII della serie: Id., id., id.

47. ———

« Veduta dell'isola Tiberina... ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Cavalier Piranesi F. ».

C. Rive del Tevere e del Teverone.

48. Porto di Ripa Grande.

Veduta dalla sponda destra. « Vestigij d'una parte del monte Auentino che guarda uerso Ponente et il Teuere... nel segno B. è l'altra rippa del fiume doue ariuano tutti gli uaselli et mercantie che uengono per la marina in Roma... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 23 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

49. ———

« Veüe du port de Ripa grande a Rome ».

(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

50. Ripa Grande.

« Altra veduta di Ripa Grande ».

(XVII secolo) *Incisore anonimo italiano.* « Gio. Jacomo Rossi le stampa ».

51. ———

« Veduta del Porto di Ripa Grande ».

(XVIII secolo) *Giambattista Piranesi.* « G. B. Piranesi Architetto fece ».

52. Ripetta.

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi.* « Piranesi Architetto fec. ».

53. Castello non riconoscibile in riva al Tevere.

Si confronti un disegno di Claudio Lorenese, conservato nel Gabinetto, che rappresenta lo stesso castello.

(1629 circa) *Gianbattista Mercati.* Dalla se-

rie: « Alcune vedute... di luoghi dishabitati di Roma ».

54. Castello incognito sulla riva destra del Tevere.

Nello sfondo vedesi ponte Sisto. « Listeso ».

(1642 circa) *Giambattista Mercati*. Monogr.: « G. M. F. ». Serie anonima di vedute romane.

55. Una torre merlata ed ornata dello stemma papale.

Presso un corso d'acqua (probabilmente il Tevere). Nello sfondo un ponte con molti archi, il cosidetto tempio di Vesta e S. Maria in Cosmedin. « Ponte Lamentane ».

(1642-1648) *Israel Silvestre*.

56. Grande edificio merlato in riva al Tevere.

« Autre veüe proche le pont Lamentane ».

(1642-1648) *Israel Silvestre* (?).

57. Un mulino in riva al Tevere.

« Veüe du dessu le Tibre ».

(XVII secolo) *Incisore anonimo francese*.

58. Il Tevere presso l'isola S. Bartolomeo.

« Veüe de dessus le Tibre ».

(1642-1648) *Israel Silvestre*.

59. Il Tevere presso l'Acquacetosa.

Sulla sponda fra gli alberi è un castello medievale. « Veduto daqua assutosa for di Roma ».

(1653 circa) *Herman van Swanevelt*. « H. S. fe... ». Dalla serie: « Diuerses veües dedans et dehors de Rome... 1653 ».

60. Il Tevere a Ripa Grande.

« Veduta di Ripa grande ».

(XVII secolo) *Incisore anonimo italiano*. « Gio. Jacomo Rossi le stampa... ».

61. Il Tevere presso Ponte Molle.

Sulle sponde sono vari ruderi, ora scomparsi.

(1762) *Giambattista Piranesi*. « Piranesi F. ». Tav. XL della serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... ».

62. Il Tevere presso la Bocca della Verità.

« Veduta delle antiche Sostruzioni... ».

(XVIII secolo) *Giambattista* (?) *Piranesi*. « Cav. Piranesi F. ».

XXIII.

Torri.

1. Torre dei Conti.

Vista dal foro romano. « Vestigij del Tempio di Faustina... ».

(1575 circa) *Etienne du Pérac*. N. 4 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

2. ———

« Torre di Conti, e Santa Maria di retonde ».

(XVII secolo, prima metà) *Willem van Nieulant*.

3. Torre di Nerone.

Sulla sinistra dell'incisione dov'è il tempio di Antonino e Faustina. « Porticus Antonini et Faustinae... ».

(1569 circa) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio*. N. 12 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

4. ———

Vedesi la torre con altre rovine incerte nello sfondo di un'Adorazione dei pastori.

(XVI secolo) *Giambattista Franco*. Monogr. « B. F. V. F. ».

5. ———

Posta in un paesaggio fantastico.

(1616 circa). *Jan van der Velde*. N. 8 della IV parte della serie: « Amenissimae aliquot regiunculae... ».

6. Torre di Nerone.

« Tempio di Venere,... torre melitie... ».
(XVII secolo, prima metà) *Wittem van Nieulant.*

XXIV.

Varietà.

1. Aventino.

Visto da Ripa Grande. « Vestigij d'una parte del monte Auentino che guarda uerso Ponente et il Teuere, quali per esser molto ruinata non si uedono altro che muri spezati et rotti,... ».
(1575 circa) *Etienne du Pérac.* N. 23 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

2. ———

Bastioni della villa dei cavalieri di Malta. « Listesso ».
(1642) *Giambattista Mercati.* Serie anonima di vedute romane.

3. Casa di Cola di Rienzo (cosidetta).

In un paesaggio fantastico sulla sponda di uno stagno, presso il quale vedesi Tobiolo coll'Angelo.
(1616) *Jan van der Velde.* N. 7 della III parte della serie: « Amenissimae aliquot regiunculae... ».

4. Celio.

« Vestigij et parte del monte Celio, che guarda verso Ponente... ».
(1575) *Etienne du Pérac.* N. 14 della serie: « I vestigi dell'antichità di Roma... ».

5. Cimitero dei Non penitenti alle falde del Pincio.

« Veduta del cimitero dei Non penitenti a piè del Pincio ».
(1640-1690) *Herman van Swanevett.* « Herman van Swanevelt Inventor fecit et excudit ».

m

6. ———

(XVII secolo) *Incisore anonimo.*

7. Collezione di antichità del Cardinale Della Valle.

« Haec visuntur Romae, in horto Card. a Valle... conservata ».
(1553) *Incisore anonimo* da *Marten van Heemskerck?* « Cock. exc. 1553 ».

8. Fianco della cappella delli signori Avila.

« Archit.ª di Antonio Gherardi ».
(XVII secolo) *Incisore anonimo.* Dalla serie: « Insignium Romae Templorum prospectus... ».

9. Granai nelle Terme Diocleziane.

« Prospectus lateris interioris horrei ad Thermas Diocletianeas... ».
(1764) *Marco Cartoni.* « Marcus Carolonus Romanus incidit 1764 ».

10. Liberazione dalle macerie della colonna onoraria di Antonino Pio, per ordine di Clemente XI.

« Scenographia Machinae qua Clemente XI. Pont. Max. An. D. MDCCV columna cum Stylobata Apotheoseos Imp. T. Aelij Antonini Pii Augusti eruta est e ruderibus Campi Martii ».
(XVIII secolo) *Arnotd van Westerhout* da *Francesco Fontana.* « Arnoldus Van Westerhout... sculpsit ». « Eques Fran. Fontana inuen. et delin. ». Dalla serie: « Il Campo Marzio dell'antica Roma... » di G. B. Piranesi.

11. Ospedale di S. Spirito.

Visto a volo d'uccello nell'incisione dov'è Castel S. Angelo. « Moles, piam Hadrianus Imp... excitavit... ».
(1569) *Giambattista Cavalieri* da *Giovannantonio Dosio.* N. 48 della serie: « Urbis Romae aedificiorum illustrium... reliquiae ».

12. Ospedale di S. Giovanni.

« Veduta e prospetto della piazza della Sacrosanta basilica Lateranense ».

(1694) *Giuseppe Vasi.* « Data in luce da Domenico de Rossi... l'anno 1694 il dì 15 agosto ».

13. Marforio.

« Quest'è di Roma... ».

(1581) *Nicolas Beautrizet.* « Romae Claudij duchetis formis 1581 ». « Henricus Van schoel formis ».

14. Pasquino.

« Io non sono come paio... ».

(1550) *Nicolas Beautrizet.* « Ant. Lafreri formis Romae 1550 ».

15. Testaccio.

Vi è raffigurata una giostra coi tori. « Mons Testaceus ».

(1550 circa) *Hendrik van Cleef.* « Henri Clinen. inuen. ». N. 10 della serie: Ruinarum varii prospectus ... ». « Philipp. Gall. excud. ».

16. Tempietto del Bramante.

Nello sfondo della Predicazione di S. Paolo.

(xvi secolo) *Marcantonio Raimondi* da *Raffaello.*

17. Triclinio di Leone III.

(1747) *Giuseppe Vasi.* « Joseph Vasi sculp. Romae 1747 ».